

EXAME INSTRUCTIVO
S O B R E
A M U S I C A.

M. 506 P.

Foi taixado este livro em papel a quatrocentos reis. Meza 26 de Março de 1790.

Com tres-Rubricas.

me514)343199

De Ernesto Vieira

EXAME INSTRUCTIVO

S O B R E *B. 536-722-129*

A M U S I C A

MULTIFORME, METRICA,
E R Y T H M I C A,

NO QUAL SE PERGUNTA, E DÁ RESPOSTA DE MUITAS
COUSAS INTERESSANTES PARA O SOLTEJO,
CONTRAPONTO, E COMPOSIÇÃO;

SEUS TERMOS PRIVATIVOS, REGRAS, E PRECEITOS,
SEGUNDO A MELHOR PRATICA, E VERDADEIRA
THEORICA,

OFFERECIDO *ff. 80819*

A
SUA ALTEZA REAL
O SENHOR

D. J O ã O
PRINCIPE DO BRAZIL
POR SEU AUTHOR
FRANCISCO IGNACIO SOLANO.



L I S B O A,
NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA.

A N N O M. DCC. XC.

*Com licença da Real Meza da Commissão Geral
sobre o Exame, e Censura dos Livros.*

7 11 904
6/11



M
506

NCB 363.104

SENHOR

Os Principes são os Protectores das Sciencias, e a Sciencia da Musica não he inferior a qualquer outra, que serve de ornamento aos Reinos civilizados. Na pequena Obra, que prostrado humildemente aos Pés de V. A. R. chego a offerecer, trato eu desta Sciencia tão importante: digne-se V. A. R. de a proteger, e honrar com o seu inviolto Nome, porque ella será respeitada, como foi a Cérva de Cesar na famosa Roma.

O *Fidelissimo Rei o Senhor D. José I.*, de gloriosa memoria, amparou a minha primeira Obra Nova Instrucção Musical. O *Serenissimo Principe*, o *Senhor D. José*, tomou debaixo do seu *Patrocinio* o meu segundo Livro Novo Tratado de Musica Metrica, que trata das Regras de Acompanhar. He justo que eu recorra agora tambem a *V. A. R.* com esta terceira composição Examc Instructivo sobre a Musica Multiforme, Metrica, e Rythmica, para experimentar o mesmo beneficio; e assim o faço.

Dotou o *Ceo* a *V. A. R.* com as qualidades de hum Principe Perfeito, para ser as delicias da sua Nação, e a inveja dos Povos estranhos. Os conhecimentos de *V. A. R.* são muito sublimes, sendo tudo para todos; pelo que justamente me animo com a grande certeza de que este pequeno Livro ha de ter acceitação diante de *V. A. R.*

Nel-

Nelle trato en d'os principios , e progressos da Musica ; das suas definições ; e divisões ; e de outras muitas cousas respectivas á sua Especulação , e Praxe ; e n'um Reino , em que esta Sciencia se tem adiantado tanto , com o Patrocinio dos Augustissimos Pais , e Avós de V. A. R. , como não irá mais á vante , protegendo V. A. R. esta Obra tão util , e certamente necessaria á instrucção de huus , ao ensino de outros , e á applicação de todos os Professores Musicos , que se quizerem propôr á verdadeira intelligencia , e conhecimento dos seus Termos , das suas Regras , e de outras importantes maximas ! Eu sei que tudo isto não escappa á sublime penetração de V. A. R. ; mas por isso mesmo eu concebi estes bons sentimentos.

Por Anjo Tutelar dos que se applicão a honrar a Patria , e a utilizar a Nação , acclamão todos a V. A. R. ; e o pavor nascido do profundo respeito

to de que se dominava toda a minha Alma, já não me opprime. Se até agora trémulo, e balbuciente eu ajoelhei na presença de V. A. R. supplicando-lhe o amparo deste Livro ; agora as mesmas publicas expressões, que n'uma voz se ouvem em todos os sitios, devorão o meu temor : ellas me animão, ellas me fazem tornar em mim, e ellas vigorosamente me alentão para curvar o Corpo, inclinar a Cabeça, e beijar submisso, reverente, e agradecido a Mão a V. A. R. por este beneficio, por este amparo, e por esta Protecção tão necessaria.

Dilate Deos por muitos annos a Preciosissima vida de V. A. R. porque estes são os meus vivos desejos, os votos de todos.

Francisco Ignacio Solano.

P R E F A Ç ã O.

HUMA das Instrucções que ha mais proveitosas, e agradaveis á diligente mocidade cubicosa de saber, he ouvir, e observar a dous Sabios conformes sobre aquella Sciencia, ou Arte, que faz gostoso objecto da sua estimavel Profissão.

Quando hum Mestre Sabio examina ao seu Escôlar, ouvem-se os acertos do Mestre, e as ignorancias do Discipulo, e aqui se perde tempo; porque he tempo perdido ouvir ignorancias. Porém se dous Mestres concordão, e examinão doutamente entre si materias scientificas, então he que se ouvem, e aproveitão os acertos, porque ambos discorrem

rem como Sabios : hum Pergunta instruindo , o outro Responde ensinando : e tal he a idéa que me propuz na construcção desta Obra , persuadido tambem , de que ao concurso de qualquer *Exame* , não sómente se apresentão os menos instruidos , mas ainda mesmo póde concorrer algum tão Sabio , como o proprio Mestre examinante. Com este supposto tenho trabalhado o proveitoso assumpto que sigo neste *Exame Instructivo* ácerca da precisa Pratica , e da verdadeira Theorica da Sciencia Musica.

Segui este Methodo Dialogico persuadido da infallivel certeza desta verdade : quem Pergunta , porque se póde obrar huma cousa , já diz , que ella he permittida ; e quando o interrogatorio he , porque não deve fazer-se ? tambem logo insinúa , que he vedada : e assim attendendo-se ás mesmas Perguntas que faço
so-

sobre diversos assumptos , bem se conhece , que humas são Regras positivas , e outras negativas : a Pergunta he Regra formal , e a privativa Resposta a sua instrucção precisa : com a Interrogação recebe luz a memoria ; a genuina Resposta esclarece o entendimento , para melhor se perceber : no que por este modo dá-se a entender mais do que se escreve.

Não assigno Exemplos Praticos figurados nesta Obra , porque julguei , que para quem já os póde entender , elle mesmo os deve apontar pela sua mão com cuidado , e estudo , o qual lhe servirá de grande utilidade ; pois a applicação mesma da propria intelligencia , he o seu maior proveito : e para quem ainda não os ha de perceber , seriam desnecessarios ; porque este *Exame Instructivo* não serve para os que nada entendem destes assumptos ; mas sómente
pa-

para os que podem aproveitar-se delles.

Trato das materias scientificas da Musica, dos primeiros Elementos Praticos, e dos que pertencem a alguma Theorica: do Solfejo, do Contraponto solto, do que he de Concerto, e da Composição. O porque, e a razão dos seus Preceitos, Regras Legaes, e Arbitrarias, e de tudo que me parece concernente, e interessante a isto mesmo: faço hum preciso Catalogo dos privativos Termos, Vocabulos, e Synonimos desta nobilissima Arte, os quaes não deve ignorar algum bom Profecssor: Termos, e Vocabulos Modernos, e alguns Antigos, segundo a linguagem de diversas Nações civilizadas, que escrevêrão da Musica: e isto para melhor se entenderem os Livros desta peregrina Sciencia.

Em fim, digo o que sei nos assumptos que me propuz, ainda que
pó-

póde ser não acerte inteiramente em tudo quanto escrevo : eu posso errar como Homem por descuido, ou falta de Sciencia ; mas não do grande desejo que tenho de valer, instruir, e ser util com os meus estudos, e escritos aos que menos sabem. Os Doutos, nesta gostosissima Faculdade, desculpem os meus involuntarios desacertos, ou advirtão-nos para os poder emendar.






EXAME INSTRUCTIVO
 SOBRE
 A M U S I C A
 MULTIFORME, METRICA,
 E R Y T H M I C A.

EXAME I.

Sobre a divisão, definição, e intelligencia da Musica: e dos termos proprios com que ella se entende, distingue, e subdivide.

PERG.  OR QUE separarão os
 I. Authores geralmente a
 Musica em tres classes,
 isto he, Mundana, Humana, e Instru-
 mental? Por que fazem diversas defini-
 ções desta Sciencia? E por que são mu-
 lto differentes os termos com que se ex-
 plicação ácerca da mesma Musica Instru-
 . A . . . men-.

2 EXAME INSTRUCTIVO

mental Harmonica, chamando-lhes desta sorte : Canto de Orgão, Canto Figurado, Canto Mensural, Composto, ou Multiforme; e ainda mesmo Musica Metrica, e Rythmica? *RESP.* A universal razão por que os Authores dividem a Musica nas tres especies Mundana, Humana, e Instrumental, nos mesmos se póde ver, (a) por não ser propria desta pequena obra a particular demora de tão geral assumpto. Em quanto a darem-se differentes nomes á Musica Instrumental Harmonica de que se trata, elles entendem-se deste modo : Canto de Orgão he o que se formaliza com as Vozes naturaes, e com toda a casta de Instrumentos Musicos, que se percebe com o sentido, e se julga pela razão dos Numeros. Canto Figurado he, porque se compõem de Figuras, que cada huma dellas tem distincto valor. Canto Mensural he, porque o mesmo valor das Figuras he medido por diversos Tempos, debaixo de tres

(a) Cicer. Lib. 5. Cap. 5. de *Princ. Mus.* Salin. Lib. 1. Cap. 1. *Maeg. Phil.* Lib. 5. *Tiat.* 1. Cap. 5. Boet. Lib. 1. Cap. 5. *sua Mus.*

tres fórmās de Compaffos. Canto Compofto, ou Multiforme, he pela comparação, e Harmonia das Partes de que fe compõe; a faber: Baixo, Tenor, Alto, e Tiple, valendo-fe todas dos Signos, das Vozes, e das proporcionadas diftañcias, que pelo mefmo he Compofto, o que refulta de Partes differentes. Musica Metrica he a que contém o poder de medir, e ajuftar no Canto as quantidades das fyllabas com as das Figuras, correfpondendo-lhes com a diverfidade dos feus valores, conforme he neceffario. Musica Rythmica he aquella, á qual compete precaver, e entender as differenças dos Sons, e regular as Confonancias, affim na demora, como na alteração dos movimentos, para dar á letra, e ás dicções perfeito fentido, e boa accentuação ás fyllabas breves, e longas. Efteſ ſão todos os diverfos termos com que eſcreverão os Authores, e nos explicamos ainda hoje na vulgar Musica chamada Canto Instrumental Harmonico, o qual comprehende o Cantar das Vozes, o ſonar, e pulſar dos Instrumentos, as Regras do

4 EXAME INSTRUCTIVO

Contraponto , e os Preceitos da Composição.

Pergunta II. Por que he a Musica , ou unida , ou separada , subalterna da Arithmetica , e quaes são as suas propriedades , e effeitos ? *Resposta.* Ella he Sciencia verdadeira , e Arte liberal : são os Numeros Sonoros o seu objecto : prescinde da multiplicação material das Vozes , attendendo como razão formal á Harmonia sensivel , que deve causar no ouvido , o qual he a sua proporcional Potencia : suas propriedades são todas as dos Numeros contrahidas pela sonoridade , ou melodia : seus affectos , e effeitos mover , deleitar , suspender , e outros muitos extranhos , que ensina á experiencia , e experimenta o bom gosto , demonstrando tudo isto ao entendimento , e ao sentido ; e com esta consideração só intenta expressar com os Harmoniosos Concentos o aprazivel das Consonancias , segundo a devida proporção entre si , e com a potencia auditiva.

Pergunta III. Por que nem só o Som , nem os Numeros per si são o Sujeito da

da Musica ? *Resposta.* Porque he preciso que concorra huma , e outra cousa juntamente , para que resultem os Numeros Sonoros , dos quaes se compõe a Harmonia.

Pergunta IV. Por que se define tambem a Musica , dizendo , que ella consiste em Numeros Sonoros ? *Resposta.* He porque todas as Consonancias , e Dissonancias constão de Proporções desiguaes , e as Proporções de Numeros : donde se infere , que havendo Especies Consonantes , e Dissonantes , ha de haver precisamente Numero ; e aquelle he Numero Sonoro , do qual nascem as ditas Consonancias , e Dissonancias do modo que a Arte as approva.

Pergunta V. Por que se diz Musica , e que cousa he ? *Resposta.* Ella consiste em Som , e Canto ; em Numeros , Proporções , Consonancias , e contras distinctas qualidades ; porque he Sciencia de bem medir , e sempre o será , em quanto estiver ordenada com Mensura , e Proporção. (a)

Pergunta VI. Por que se divide a
Mu-

(a) Sant. Agost. Lib. 1. de Mus.

6 EXAME INSTRUCTIVO

Musica em duas partes, isto he, na Theorica, e Pratica? *Resposta.* Porque huma parte he Arte, e a outra Sciencia. (a) Musica Pratica he o exercicio de Cantar, Tanger, e Compôr, exercitando-a com destreza de qualquer sorte, como Arte. (b) Musica Theorica he comprehender o verdadeiro conhecimento della, e dar a razão Fysica de tudo que lhe pertence, como Sciencia: (c) Pelo que se mostra, tanto no exercicio Pratico, como na especulação Theorica, a causa precisa, por que se divide a Musica nessas duas partes.

Pergunta VII. Por que a Musica Pratica ainda se distingue de tres modos? *Resposta.* Distingue-se em Harmonica, Metrica, e Rythmica: a Harmonica, fallando propriamente, he o Canto-chão: a Metrica, toma-se pelo Canto de Orgão: a Rythmica, entende-se pela Composição, e como seu principio essencial, até mesmo pelo Contraponto. O Canto Harmonico consta de huma
Pro-

(a) Boet. Lib. 5. de *sua Mus.* Cap. 1.

(b) Sant. Agost. Lib. 2 de *sua Mus.*

(c) Quintil. Lib. 2. Cap. 18.

Prolação de Figuras , que não se podem augmentar , nem diminuir. O Canto de Orgão contém huma certa quantidade de Notas , que se diminuem , ou augmentão , segundo a fôrma indicial do Tempo ; e outras Regras da Arte todas dirigidas a esse fim. A Musica Rythmica consiste n'uma concordancia Harmonica de Vozes contrapostas , que pertence propriamente ao Contraponto , e com singularidade á Composição.

Pergunta VIII. Por que são termos privativos da Musica , e do Canto estes nomes , Monodia , Symphonia , Harmonia , Melodia , Modulação ; e qual he a differença de tudo isto , e a que ha entre Cantar , e Modular? *Resposta.* Esses nomes , huns são Gregos , e outros Latinos : elles ficarão sempre entre os Musicos. Canto , he huma doce pronúncia , ou inflexão de Voz , que sendo a Solo , he Monodia : a Duo he Symphonia : a Tres , a Quatro , ou mais Vozes , he Harmonia. Melodia he o modo , graça , suavidade , e Portamento de huma Parte Cantante. Modulação he o movimento feito de huns a outros
sons

8 EXAME INSTRUCTIVO

sons com diversos Intervallos, proporcionadas medidas, doçura, e concerto, que pertence a todo o genero de Harmonia, e Melodia. A differença entre Cantar, e Modular chama-se Canto do Cantar: quero dizer, he humma Cantoria tão gostosa, cadente, e bem desivel, que se introduz logo com facilidade, e fica com summo apreço em qualquer ouvido afinado.

EXAME II.

Dos primeiros Elementos da Musica ácerca das Linhas, e das Claves.

Perg. **P**OR que aos termos Praticos . I. com que se descreve, e ensina a Musica, se dá o nome de primeiros Elementos? *Resposta.* He porque a palavra Elementos quer dizer neste sentido principios primitivos, sem os quaes não se póde entender, nem fazer progresso algum nesta Faculdade.

Pergunta II. Por que ha sómente cinco Linhas Pautadas, a que chamão Naturaes, sendo precisas outras muitas

Ac-

Accidentaes pela parte superior, ou inferior? *Resposta.* A razão he; porque se fossem mais Linhas tiradas igualmente pela Pauta, seria tambem á primeira vista grande o embaraço que ellas causariam para a instantanea penetração do lugar das Figuras, conhecendo-se estas com maior facilidade nas Linhas, e Espaços Accidentaes pela sua mesma desigualdade.

Pergunta III. Por que não se evita que excedão as Figuras além das cinco Linhas Pautadas com a mudança de Claves, assim como para evitar-se que a Clave do Acompanhamento Geral tenha muitas Linhas Accidentaes, se costuma escrever a Clave de C. na 4.^a Linha? *Resposta.* He porque nestas Claves, e em todas deve ser prompto, e bem sciente o perito Acompanhante; porém para as Vozes, e mais Instrumentos seria cousa muito difficil de conseguir esta Sciencia, e destreza em todos os Professores meramente Praticos.

Pergunta IV. Por que no Cantofêrmo, ou Cantochão se evitão com a mudança de Claves as Linhas Accidentaes;

e no

e no Canto Multiforme , ou Figurado não se pratica o mesmo totalmente? *Resposta.* He porque o Canto Harmonico tem só duas Claves , e se escrevem em limitadas Linhas ; e o Canto Mensural usa de tres , as quacs todas fazem multiplicar os Signos muito extensivamente , pois ellas se assignão em oito diversas posituras , para que sejam diferentes os mesmos Signos em todas as Linhas , e Espaços.

Pergunta V. Por que se inventárão as Claves ? *Resposta.* Porque sem ellas tudo seria confusão na Musica presente , as quacs regem , governão , abrem , e dão o ser ao Canto.

Pergunta VI. Por que não se escrevem as Claves fóra das Linhas Pautadas? *Resposta.* Porque não he preciso ; pois sómente assignadas sobre as primeiras quatro Linhas , ellas mostram toda a extensão necessaria ás Vozes , e Instrumentos.

Pergunta VII. Por que he a Clave a primeira coisa , que se vê escrita sobre as Linhas Pautadas? *Resposta.* Porque ella he a precisa Chave do grande Ar-

Artefacto da Musica: ella dá o seu nome á Linha em que se assigna: ella nos declara o Canto, e nos mostra os Signos.

Pergunta VIII. Por que as Claves, que são da mesma qualidade, tem a sua assignatura humas Linhas logo assim, ou abaixo humas das outras? *Resposta.* He porque ellas só assim com esta ordem conferem todas as Cordas precisas para cada humas das Vozes, e Instrumentos, propassando-se de humas a outras Claves os Signos confinantes, regularmente.

Pergunta IX. Por que sendo tres as Claves, ellas podem ter oito posituras? *Resposta.* He para que se possa dar a cada Voz, ou Parte a sua Clave propria, e ainda mesmo, aos Instrumentos. A Clave de F. escreve-se na 4.^a, e 3.^a Linha. A de C. na 1.^a, 2.^a, 3.^a, e 4.^a: e a de G. na 2.^a, e 1.^a Estas são as oito posituras das tres Claves sómente precisas. A Clave de F. na 4.^a Linha pertence á Voz de Baixo, e Instrumentos Graves; e a de F. na 3.^a á de Baritono. A de C. na 1.^a Linha assigna-se á Voz de Tiple. A de C. na 2.^a ao meio Tiple. A de C.

na

12 EXAME INSTRUCTIVO

na 3.^a ao Alto; e a de C. na 4.^a ao Tenor. A Clave de G. na 2.^a Linha tem as Cordas da Voz de Tiple, e serve para os Instrumentos Agudos. A de G. na 1.^a Linha valem-se della algumas Nações para os Instrumentos Agudíssimos, porque evita menos Linhas sobrepostas. O Tiple na 1.^a Linha póde cantar em 8.^a assima o Tenor; e este 8.^a abaixo o mesmo Tiple. O meio Tiple na 2.^a Linha entoa 8.^a assima a Clave de F. na 3.^a, que he a de Baritono; e este 8.^a abaixo a do proprio meio Tiple. O Alto na 3.^a Linha póde dizer 8.^a assima a Clave de F. na 4.^a, que he a do Baixo; e este 8.^a abaixo o mesmo Alto. As Claves de G. na 2.^a, e 1.^a Linha tem o seu lugar para os Instrumentos, que sobem muito. Esta he a privativa ordem, e applicação das Claves, que ha na Musica; e todas ellas servem tambem em geral para se formalizarem scientíficamente os Transportes dos Tons hum Semitono, Tono, ou Tonos mais alto, ou mais baixo em qualquer Instrumento.

Pergunta X. Por que sendo ordinariamente quatro as qualidades das Vozes,

zes, ou Partes, isto he, Baixo, Tenor, Alto, e Tiple, não se usão mais que tres Claves? *Resposta.* He porque sómente com as tres, de que a Arte agora usa, ellas mostrão os Signos precisos a cada especie de Voz, segundo a sua natural extensão, evitando assim maior numero de Linhas, e Espaços pela parte superior, ou inferior, no que se comprehendem com destreza todos os Signos Unifonos, e os seus Confinantes immediatos de humas para outras Partes, ou Vozes, havendo tambem menos confusão, do que se houvesse mais numero de Claves, o qual já houve, e se deixárão por este motivo.

Pergunta XI. Por que sendo as Claves diversas pela assignatura em Signos nas Linhas, e Espaços; para que he a de G. assignada na 1.^a Linha, tendo ella nos mesmos Espaços, e Linhas a propria denominação de Signos, que a Clave de F. na 4.^a Linha? *Resposta.* Ainda que a Clave de G. na 1.^a Linha tenha os mesmos Signos, em quanto á denominação; com tudo, elles differem muito em serem
lu-

14 EXAME INSTRUCTIVO

hum 15.^a affina dos que assigna a Clave de F. na 4.^a Linha: pelo que ha precisão della para os Instrumentos , que podem elevar-se mais pela parte superior; e assim com a dita Clave de G. na 1.^a Linha, evita-se até mesmo a confusão que podem fazer as muitas Linhas Accidentaes.

Pergunta XII. Por que sendo os Signos, que contém *ut*, os que dão seus nomes ás tres Claves, nas quaes naturalmente se fórmão Tons de 3.^a Maior; não ha Claves dos Signos, que finalizão em *re* para os Tons de 3.^a Menor respectivos aos mesmos? *Resposta.* He porque em qualquer parte mais, que se assignassem outras Claves, ellas verião a dar os Signos nos mesmos Espaços, e Linhas, que já tem com as de F., C., e G.: no que sómente as três são precisas, e outra alguma desnecessaria, pois os Tons de 3.^a Menor não procedem só das Claves, mas sim propriamente dos Accidentes com que se assignão: razão, por que entre todos os Signos se podem formar 15 Tons Maiores, e outros tantos Menores, que fazem 30.

Per-

Pergunta XIII. Por que não se usão já as Claves de *c*. Agudo na 1.^a Linha, e a de *C*. na 5.^a? *Resposta.* He porque se avalião superfluas; pois não tó ácerca de todas as Claves possíveis; mas ainda dentro das que usamos, ha entre ellas algumas com os mesmos Signos semelhantes em Linhas, e Espaços, como he a Clave de *G*. na 1.^a Linha, que tem os proprios Signos duas 8.^{as} affina dos da Clave de *F*. na 4.^a, como já disse: Porém os Signos da Clave de *C*. na 5.^a Linha, elles não correspondem, mas são os mesmos Unisonos da Clave de *F*. na 3.^a, no que he huma cousa mesma, e não precisa absolutamente a mencionada de *C*. na 5.^a Os Signos da Clave de *c*. Agudo, que se assignava na 1.^a Linha, (*a*) são os proprios 8.^a affina dos da Clave de *C*. na 4.^a: no que ainda estas duas Claves tem a sua diversidade em se corresponderem pela 8.^a; mas as outras duas sobreditas, isto he, a de *C*. na 5.^a com a de *F*. na 3.^a não observão alguma, por
se-

(*a*) Tap. Numant. Verg. de Mus. Cap. 30. Fol. 72. Nazar. Escluel. Mus. Liv. 3. Cap. 3. pag. 221.

16. EXAME INSTRUCTIVO

ferem em ambas os Signos Unifonos; e como podemos passar sem mais multiplicidade de Claves, demos por superfluas, e inuteis todas as que não são já hoje praticaveis, e necessarias.

EXAME III.

Sobre as mesmas Claves: e' das quatro, ou seis qualidades de Vozes, ou Partes, que servem na Musica geralmente.

Perg. **P** Or que sendo a Voz de Tiple I. tão precisa na Musica, ha tão poucos Tipples naturaes, que sirvão nella bem? *Resposta.* Esta pergunta requer algumas reflexões. A Voz de Tiple deve ter muito mais excellentes qualidades, do que qualquer outra Voz. Ella como he muito aguda, sente-se mais na Harmonia: ella absolutamente para ser boa, ha de ter as condições de Sonora, Clara, e Argentina. Ha dous modos de ensinar a cantar: hum he de cór, e o outro pela intelligencia da Solfa. A Arte, ainda facilitada como hoje está, sempre.

pre he difficil : das ditas Vozes Naturaes , poucas são as boas. Se a instrucção que selhes faz he para saber como devem ; quando chegão a esse pouto , perdem o Tiple antes que cheguem a servir , ou servem pouco. Se procura o Mestre infronhallos de cór no que podem ser ouvidos , he deslustre , e prejuizo delles , e da mesma Arte ; porque se huns perdendo a Voz não chegão à servir , podem depois (sabendo) cantar outra qualquer em que ficarem. Se os outros cantão sem alguma adequada intelligencia , ficão perdidos , e servem de deslustre á Profissão ; porque elles depois de cantarem de cór , não serão já mais bons Professores , e pelo decurso dos tempos virá a povoar-se a Musica de muitos Cantantes superficiaes , e de poucos Cantores sabios : no que o acerto está no meio destes extremos : ensine-se a saber , ainda aos que não tem boas Vozes , que depois ou lhes vem outra sufficiente , ou ficão habéis para aprender qualquer Instrumento ; mas quando se encontrar huma boa Voz de Tiple com propensão naturalissima ,

então sem o Mestre se descuidar absolutamente da Solfa, introduza-lhe mais cedo a Letra, para que se aproveite a Musica d'elle, e elle não fique de todo perdido na Musica.

Perg. II. Por que entre as Vozes de Contralto são tão raras as que se encontrão naturalmente boas? *Resp.* Pouco he tudo o que he bom. Ellas são huma das qualidades de Vozes, de que ha menos abundancia. A Voz Natural de Contralto, não sendo Falsete, nem como o vulgo lhe chama Falsa, he tanto de estimar, como o devido apressio que se faz de huma coufa, que he extremadamente boa: pelo que a Voz de Contralto Natural admira-se como raridade. A Arte, e a Natureza poz no raro a maior perfeição.

Perg. III. Por que a Voz de Tenor poucas vezes he clara, e completa na sua igual consistencia? *Resp.* Por ser ella a Voz mais ordinaria da maior parte dos Homens; e o que se vê nisto, e observa nas mais das coufas he, que do muito ordinariamente ha

ha pouco bom. Raro he sempre o que he melhor.

Perg. IV. Por que n'algumas Vozes de Contrabaixo se advertem taes, e quacs defeitos? *Resp.* Elles procedem logo do principio, que hum novo Professor se inclina a exercer essa Voz. Se ella lhe he Natural, menos póde ter, se adquirir hum bom Acento de cantar, portando-se adequadamente grave, e circumspecto, pois he a Voz de Contrabaixo a mais fezuda, e séria que ha na Musica; porém se lhe for violenta, então he que entrão os defeitos, querendo-a fazer mais grossa, do que ella he naturalmente; e daqui lhe provém todo o mal, isto he, a Affectação odiosa, que tanto desagrada nesta, como em todas as outras Vozes: elle se esforça com muita violencia mais do que póde, e lhe he preciso: elle com demazia se inflamma, altera, trasborda n'um immoderado ardor, e faz habito de todos os mais insupportaveis defeitos, de que abundão algumas destas Vozes contrafeitas. Elle cantando nessa mesma Voz, que tem naturalmen-

te, ainda que não tivesse todos os Pontos do Baixo, poderia cantar com acerto a Voz de Baritono, por lhe ser ella talvez mais natural, sem aquelle odiofo, e desagradavel esforço com que molesta os ouvidos, affectando cantar a Voz de Contrabaixo, que não lhe he propria, e natural, e por isso mesmo violenta. Em fim, a estas Vozes affectadas succede como a qualquer outra cousa, a que se faz violencia, e se tira dos seus eixos, que logo se precipita, e cahc desordenadamente esbandalhada.

Perg. V. Por que a Voz de Tiple sóbe, e se eleva tanto sobre todas as outras Vozes? *Resp.* Por ser ella muito Aguda, Subtil, e Leve, no que he mais propensa a elevar-se, e menos a descer.

Perg. VI. Por que a Voz de Contrabaixo desce mais do que todas as outras? *Resp.* Por ser ella Grave, Grossa, e Pezada, no que propende naturalmente para o centro.

Perg. VII. Por que as Vozes do meio seguem diversos extremos? *Resp.* Porque

que ellas são medianas, e Vozes de encher: a Voz de Contralto sóbe mais da Clave para cima, do que desce para baixo: a de Tenor desce mais da Clave para baixo, do que sóbe para cima: de forte, que a Voz de Tiple toda he fobir, e só desce a algumas Cordas do Contralto: a de Contralto participa das Cordas Graves do Tiple, e das Agudas do Tenor: o Tenor contém os Pontos Graves do Contralto, e os Agudos do Baixo: o Baixo chega até certas Cordas do Tenor, e desce as mais só proprias do mesmo Baixo: a Voz de Baritono participa limitadamente de algumas Cordas do Tenor, e de outras do Baixo, em modo, que elle não he Baixo, nem Tenor.

Perg. VIII. Por que não se assignão limites certos á extensão de cada hum das sobreditas Vozes? *Resp.* Porque ellas não tem mais baliza do que a natural possibilidade dos Cantores: humas podem elevar-se, ou deprimir-se mais do que outras. O Compositor deve tomar as precisas medidas da Natural extensão das Vozes para quem escre-

22 EXAME INSTRUCTIVO

creve a sua obra: se lhe sahirem ajustadas, e proprias, conseguirá o acerto.

Perg. IX. Por que a Voz de Tenor pôde cantar sem violencia a Composição do Tiple, e este a do Tenor? *Resp.* He porque o Tenor tem a possibilidade de dizer o Tiple 8.^a abaixo, e o Tiple o Tenor 8.^a acima; pois só assim fica praticavel a propria Musica dentro da extensão possível destas duas Vozes. Pelo que respeita ás Claves, achão-se estas 8.^{as} no Tenor ácerca do Tiple, hum Linha logo inferior: v. g. no Tiple he C. no 4.^o Espaço, no Tenor na 4.^a Linha: e concernente ao Tiple com o Tenor, he ao contrario, isto he, hum Espaço logo superior: no Tenor he C. na 4.^a Linha, e no Tiple no 4.^o Espaço.

Perg. X. Por que a Voz de Contralto tambem pôde cantar avulsamente a Composição do Baixo, e este a do Contralto? *Resp.* He pela mesma razão; porque o Baixo ha de produzir o Contralto 8.^a abaixo, e o Contralto o Contrabaixo 8.^a acima: no que só assim conseguirão dizer a mesma Musica estas duas Vozes dentro dos seus proprios limites. A'cer-

ca das Claves achão-se também estas 8.^{as} no Contralto, pelo que respeita ao Baixo, hum Espaço logo superior: v. g. no Baixo he F. na 4.^a Linha, no Contralto no 4.^o Espaço: e concernente ao Baixo, com o Contralto, he ao contrario, isto he, huma Linha logo inferior: no Contralto he F. no 4.^o Espaço, e no Baixo na 4.^a Linha.

Perg. XI. Por que não pôde o Tiple adequadamente cantar o Contralto, o Contralto o Tenor, nem o Tenor o Baixo? ou ao contrario, dizer o Baixo o Tenor, o Tenor o Contralto, e o Contralto o Tiple? *Resp.* He porque a maior parte da extensão destas Vozes he alheia huma da outra por esse modo; pois ou não chegam para cima, ou não podem descer para baixo; e só o Tenor, e o Tiple, ou o Contralto, e o Baixo he que podem manter-se por 2.^{as} sem grande violencia. O que está dito, deve-se entender sómente fóra de Harmonia; porque cantando todas as quatro Vozes proprias, e Naturaes juntas, de nenhum modo pôde supprir o Contralto o Baixo, nem este o Contralto;

24 EXAME INSTRUCTIVO

to; ou o Tiple o Tenor, e o Tenor o Tiple: e ainda que muitas vezes na Pratica usamos, por necessidade, que o Tenor remedee a Parte do Tiple, he attendendo á Harmonia que fazem os Instrumentos Agudos, os quaes supprem de algum modo, e nos satisfaz na mesma Harmonia a falta do dito Tiple, que aliás, tirados os Instrumentos que digo, seria a Musica hum horror, e confusão sempiterna, se todas as Vozes troncassem as Especies 8.^a assima, ou 8.^a abaixo: no que se vê, que a Harmonia contém principios certos, e fysicos, que sem elles não seria Musica; e que ella requer, que todas as Vozes, ou Partes sejam collocadas nas suas Cordas proprias, e Naturaes.

Perg. XII. Por que as Claves, quanto mais baixas se assignão nas primeiras Linhas, tanto mais sobem as Vozes na sua elevação? *Resp.* A razão he natural: do mais baixo ha maior distancia ao mais alto, ou ao contrario: não assim se a paridade se faz do meio, que então póde descer, e subir mais, e menos aos extremos. Isto vê-se nas Vozes:

o Tiple he a Voz mais alta, porque a sua Clave assigna-se na 1.^a Linha: elle póde multiplicar mais as suas 8.^{as} ordinariamente, do que alguma das outras Vozes. O Contrabaixo he a Voz mais baixa, porque se escreve a sua Clave na 4.^a Linha, pelo que desce mais do que as outras todas. O Tenor, e o Contralto, que são vozes do Meio, sobem, e descem á proporção dos attendiveis extremos da sua possibilidade. O Contralto eleva-se mais, e o Tenor menos, o que procede da precisa assignatura das mesmas Claves.

Perg. XIII. Por que ha certa variedade na collocação das Cordas proprias entre humas, e outras Partes? *Resp.* Pela diversa positura das Claves n'umas, ou outras Linhas, para que possa haver maior campo em que se ordene hum perfeita Harmonia. O Contralto contém as suas Cordas pelas proprias Linhas, e Espaços 5.^a abaixo do Tiple. O Tenor mostra as suas 5.^a assima do Baixo. O Baritono as observa nos mesmos Espaços, e Linhas 3.^a abaixo do Tenor, ou 3.^a assima do Baixo: no que elle sobe mais,

26 EXAME INSTRUCTIVO

mais, que o Contrabaixo, e desce tambem mais do que o Tenor.

Perg. XIV. Por que se entende ser destristino Cantor aquelle, que n'uma Partitura acode com promptidão a dizer ora humas, ora outras Partes? *Resp.* He porque alli mostra com desembaraço a precisa intelligencia que elle tem de todas as Claves, tendo humia perfeita idéa da correspondencia dos Signos Unisonos, e dos que lhes são confinantes em todas ellas.

Perg. XV. Por que os Musicos que nos precedêrão, usárão das Claves Altas, transportando-as 4.^a abaixo? *Resp.* A razão era, para que as Vozes cantassem todas pelas duas primeiras Cantorias Naturaes, ainda que os Instrumentos acompanhassem pelos Tons Chromaticos. Elles entenderão para este fim os Signos 4.^a abaixo daquelles, que as mesmas Claves demonstravão; porém se erão escritas como hoje praticamos, davão-lhes o nome de Claves baixas sem algum Transporte, para os Tons Accidentaes, e assim ellas figuravão os Signos nos seus lugares proprios.

Perg.

Perg. XVI. Por que se conhece na Musica Antiga, quando a Composição he feita 4.^a abaixo, ou como hoje praticamos? *Resp.* Facilmente: adverte-se desta sorte. Todas as vezes que naquellas Composições á Voz de Baixo se assignar a Clave de F. na 3.^a Linha, ou a de C. na 4.^a, he a Composição 4.^a abaixo: advertindo, que o Tiple ha de cantar com a Clave de G. na 2.^a Linha. O Alto com a de C. tambem na 2.^a O Tenor com a de C. na 3.^a; e o Baixo com a de C. na 4.^a, ou com a de F. na 3.^a; mas se na dita Musica Antiga se escrever ao Baixo a Clave de F. na 4.^a Linha, não ha Transporte algum, e pintaão as Claves os Signos para com todas as Vozes, como entre nós.

EXAME IV.

Acerca das sete Letras, ou Signos, e das seis Vozes da Musica.

Perg. **P**Or que, e para que são sete
I. Os Signos, e as Vozes seis?
Resp. Os Signos são sete, porque outras

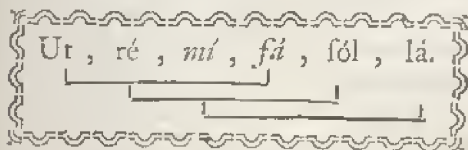
tras tantas são as Letras Gregorianas A., B., C., D., E., F., G. extrahidas do Alfabeto Latino por S. Gregorio Magno para preencherem os sete Intervallos do Diapasão, ou 8.^a: e para que são sete os Signos, tem a sua razão no mesmo numero sete; porque, segundo Santo Agostinho, o Septenario he Gero-glyfico da infinidade; o que na Musica se verifica, podendo-se repetir os chamados Signos, sem algum limite, ou ás directas, ou ás avéssas, isto he, tanto subindo, como descendo; pois de sete em sete Letras, ou Intervallos poder-se-hia proceder infinitamente, se houvessem Vozes, ou Instrumentos com toda a extensiva possibilidade.

Perg. II. Por que aos Signos se lhes dá essa denominação? *Resp.* He porque elles fórmão huns Vocabulos, que encerrão em si os Nomes das Vozes.

Perg. III. Por que praticarão os Professores Antigos os sete Signos, demonstrando-os tres vezes repetido pelos dedos, e juntas da mão esquerda? *Resp.* A causa disto era os destrissimos primores com que os Mestres lançavão sobre

o Cantochão alguns Contrapontos repentinos , indicados pelos Signos na mão esquerda , ficando desembaraçada para o Compasso a mão direita , desta sorte : á vista do Livro da Estante dizia o Mestre huma Voz , e advertia pelos dedos aos Discipulos intelligentes as outras Consonancias , que devião cantar : no que elles formavão todos instantaneamente huma harmoniosa , e scientifica Composição.

Perg. IV. Por que , e para que são as Vozes seis ? *Resp.* As Vozes são adequadamente seis , para que dentro de cada huma das Propriedades , e Deducções se contivessem as tres diversas Especies de 4.^{as} Perfeitas , que só podem haver , por ser em todas ellas differente a collocação do Semitono maior precisíssimo para a total variedade da Música , como se vê.



A 4.^a ut , ré , mi , fá tem o Semitono
no

30 EXAME INSTRUCTIVO

no fim : na 4.^a *ré*, *mi*, *fa*, *sól* vê-se no meio ; e na 4.^a *mi*, *fa*, *sól*, *lá*, observa-se no principio : no que não se póde formar mais alguma 4.^a Perfeita dentro das seis Vozes ; sendo esta a precisa causa , ou razão , por que são as Vozes seis unicamente. Tambem se adverte no meio das mencionadas Vozes o Semitono *mi*, *fa* ; e antes de *mi* ; *ré*, *ut*, e depois de *fa* ; *sól*, *lá* : no que todas fórmão as ditas seis Vozes.

Perg. V. Por que dos sete Signos tem quatro tres Vozes , e os outros tres unicamente duas , segundo a sua natural denominação ? *Resp.* He porque os tres Signos , que tem duas Vozes , cabem sómente em duas Deducções , e os outros quatro entrão em todas tres.

Perg. VI. Por que se diz , que das seis Vozes da Musica *ut*, *ré*, *mi* he para subir , e *fa*, *sól*, *lá* para descer ? *Resp.* Esta regra não he de todos os Professores , e Musicos bem entendida , porque alguns dizem , e escrevem *ut*, *ré*, *mi* para subir ; *lá*, *sól*, *fa* para descer : o que certamente he grande ignorancia destruir a privativa ordem segui-
da

da das seis Vozes. A sua verdadeira intelligencia he, que as primeiras Vozes *ut*, *ré*, *mi* servem para começar a cantar em cada humadellas subindo; e as ultimas *fa*, *sól*, *lá* para em qualquer destas principiar a Cantoria descendo: e assim mesmo, verifica-se a regra *ut*, *ré*, *mi sursum: fa, sól, lá itote deorsum.* (a)

Perg. VII. Por que dizem as Artes Antigas, que os Signos G., A., C., e D. tem cada hum tres Vozes, e B., E., e F. somente duas, quando affirmão os Musicos Modernos, que póde conter cada Signo todas as seis Vozes? *Resp.* Huns, e outros dizem bem: os Antigos, porque nas duas primeiras Cantorias de *c*, e *N.*, e de *b.*, e *N.* não podem dar mais das sobreditas Vozes a cada hum dos Signos, segundo a sua natural denominação; e os Modernos, porque dão todas as seis Vozes a cada Signo, quando accidentemente lles são precisas nas Cantorias Chromaticas de *xx*, ou *bb*.

Perg.

(a) Franch. Pratic. Lib. 1. Cap. 3. Moutan. Folio 12. Man. Nun. Art. Minim. Expl. IV. Pag. 41.

Perg. VIII. Por que vulgarmente se nomeão os Signos, dizendo *Gsolreut*, *Csolfant*, *Ffaut*, e para Solfejar he com a Voz *dó*, e não com a Syllaba *ut*?
Resp. Nomea-se a Syllaba *ut*, quando fallamos nos Signos, por veneração ao seu primeiro Introductor o célebre Guido Aretino, conservando na lembrança o decantado Hymno de S. João Baptista: *Ut queant laxis*, &c. donde ella foi extrahida para servir na Musica; (a) porém os Professores Modernos advertirão, que para o Solfejo, para a velocidade da Voz, e para maior firmeza da Affinação, he muito mais solido o Monosyllabo *dó*, do que a dita Syllaba *ut*. Os nossos Antigos sim usárão della, mas nós a abandonámos por defeituosidade para a velocidade, por essar hoje a execução muito rapida nos Movimentos, nas Volátas, e n'outras Passagens: no que o Monosyllabo *dó* soccorre, e solta com maior destreza a pronúncia da Voz, he mais segura para a Entoação, mais prompta para elevar-se, e mais aguda para a clareza da
 mes-

(a) Ceron. Lib. 2. Cap. 44. e 45.

mesma Voz, do que a Syllaba *ut*. Deve ser louvada esta mudança de Nomes, porque nella se interessa o que he melhor.

Perg. IX. Por que o Cantor logo á primeira vista se inteira das Vozes, ou Nomes privativos das Cantorias? *Resp.* Porque sem a regularidade delles, não pôde executar a precisa Entoação dos seus proprios Intervallos.

Perg. X. Por que se diz, que as seis Vozes da Musica contém Intervallos proprios? *Resp.* He porque ellas são compostas de Pontos, e meios Pontos; desta sorte: *Dó*, *ré* he Intervallo de hum Ponto: *ré*, *mi* he Transito de outro Ponto: *mi*, *fá* he Distancia de meio Ponto: *fá*, *sól* he Movimento de Ponto; e o mesmo he *sól*, *lá*: de modo, que tanto subindo, como descendo, todas as Distancias das Vozes são de Ponto, ou Tono, excepto *mi*, *fá*, ou *fá*, *mi*, que he sómente Intervallo de meio Ponto, ou Semitono maior.

EXAME V.

*Acerca das Deducções, Propriedades,
e Cantorias.*

Perg. **P**Or que se diz Deducção, e o
I. que se entende na Música por
esta palavra? *Resp.* Deducção he, e
quer dizer seguimento progressivo das
seis Vozes Musicaes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*,
sól, *lá*, que deduzidas da Syllaba *ut*,
donde todas se derivão, fórmão tres
Deducções; deste modo: Deducção de
h., de N., e de b.: a de h. dá-se a G.,
a de N. a C., e a de b. a F.: de sorte,
que cada huma dellas contém em si as
mesmas seis Vozes com a propria natu-
reza da sua Propriedade.

Perg. II. Por que se dá a cada De-
ducção a sua Propriedade com os pro-
prios nomes das Deducções? *Resp.* He
porque unidas ás mesmas, ellas servem
de distinguir as Vozes, que se distribuem
aos Signos, para se formarem as duas
primeiras Cantorias.

Perg. III. Por que são duas as
Cantorias, sendo tres as Propriedades?

Resp.

Resp. He pela desigualdade das Vozes do Signo de Bbfa \sharp mi, pois entrando este na Propriedade de b., e na de \sharp ., fica totalmente excluido da Propriedade de N.; razão, por que esta companhia sempre a de \sharp ., ou a de b. unindo-se ora a hum a, ora a outra; não podendo aquellas duas concorrer juntas, por serem em tudo encontradas, e opostas. Este he o unico motivo, por que são duas as primeiras Cantorias, sendo tres as Propriedades.

Perg. IV. Por que se nomea com b., e \sharp . o Signo de Bbfa \sharp mi? *Resp.* He porque o *fá* he para o b., e o *mi* para o \sharp . nas duas Cantorias de \sharp ., e N., e de N., e b.

Perg. V. Por que se olha logo depois da Clave á carencia do b., ou \sharp ., ou se estão assignados $\sharp\sharp$., ou bb.? *Resp.* He porque a falta delles dá a entender a Cantoria Natural, e a posição de alguns, as Cantorias Accidentaes.

Perg. VI. Por que são as Cantorias Accidentaes, logo que se assigna mais de hum b., ou \sharp ? *Resp.* He porque com hum só b. ainda aquella Cantoria se accompa-

36 EXAME INSTRUCTIVO

nha das Vozes , e Deducção de N. ; e com hum *. sómente até meſmo participa da natural conduſta das Syllabas , e Propriedade de b. : porém ſendo mais bb. , ou **., já os Signos tem outros Nomes ; ou Vozes , fóra da ordem privativa das duas primeiras Cantorias : no que excedendo de hum b. , ou *. , ellas denominão-fe Accidentaes.

EXAME VI.

Concernente ás Figuras , e Pausas.

Perg. **P**Or que ha na Muſica Figuras ,
I. e Pausas ? *Reſp.* Para que as Figuras representem a Voz Recta , e Expressiva , e as Pausas denotem o Silencio medido. .

Perg. *II.* Por que ſe inventarão as Figuras , ou Notas ? *Reſp.* Por ſerem ellas infallivelmente neceſſárias para ſe regularem os ſeus Movimentos , ou mais tardos , ou mais velozes , ſegundo o Valor que lhes dá , e inſinua o final do Tempo para a indiſpenſavel repartição , e inteireza dos Compasſos. . . .

Perg.

Perg. III. Por que comprehende hoje a Musica dez Figuras? *Resp.* He porque ella foi conservando sempre as que se forão inventando entre os Musicos Latinos: ás primeiras seis Figuras Maxima, Longa, Breve, Semibreve, Minima, e Seminima, de que usárão huns, ou outros Antigos, ajuntárão os que nos precedêrão mais quatro: Colchea, Semicolchea, Fuza, e Semifuza, com que se completão as dez Figuras, de que a Musica se compõe, e dellas faz geral menção. Usen-se agora, ou não se usem todas.

Perg. IV. Por que se requer em qualquer Figura da Musica diversas, previstas, e essenciaes considerações? *Resp.* Para a instantanea penetração dos seus attributos. Toda a Figura contém a essencia do Valor, segundo o Tempo: a do Signo, conforme a Clave: a da Sylaba, ácerca da Cantoria: a da Entoação pelo que respeita ao Tom mais Grave, ou mais Agudo: e á do Intervallo, no passar de hum para outra Figura. Ora sem a prevista intelligencia destas considerações essenciaes, não se conhe-

38 EXAME INSTRUCTIVO

ceria na Figura o Valor, o Signo, a Syl-
laba, a Entoação, nem ainda meêmo o
Intervallo.

Perg. V. Por que não são precisas
tantas reflexões com as Pausas? *Resp.*
He porque basta sómente conhecer o
feitio com que cada humia dellas se re-
presenta, para advertir logo o seu Va-
lor, pelo da Figura de quem he Pausa
propria, ou appropriada, o que se faz
com humia só advertencia, que he a do
Valor que ella tem.

Perg. VI. Por que sendo dez as Fi-
guras, ha só nove Pausas proprias?
Resp. As Pausas são unicamente nove,
porque a Maxima não tem humia só Pau-
sa sua: sómente com a Pausa de Longa
póde-se numear qualqner numero, por
grande que seja, de Compassos; e por
esta causa não quizerão os Doutissimos
Filarmonicos Antigos dar humia Pausa
só que fosse propria á Figura Maxima,
assim como derão a todas as mais Figu-
ras. (a)

Perg.

(a) Ceron. Lib. 2. Cap. 39. Pag. 305. Pedr. Aaron
Lucid. de Mus. Lib. 3. Csp. 13. Fr. Angel. Picit. na
obr. Fior Angel. Lib. 2. Cap. 9.

Perg. VII. Por que chamão ás Pausas Figuras mudas? *Resp.* He porque ellas representão o Valor Tacito daquellas Notas expressas, a quem dizem respeito.

EXAME VII.

Que averigua assim os Tempos, como os Compassos.

Perg. I. Por que se adverte immediatamente depois do conhecimento da Cantoria, o preciso final do Tempo, ou seja o de Semicirculo, ou outro qualquer de Numeros? *Resp.* He porque sem os conhecer, não pôde regular a qualidade do Compasso, com que ha de medir o Valor das Figuras, e Pausas.

Perg. II. Por que sendo diversos os Tempos, se reduzem só a tres fórmas de Compassos? *Resp.* He porque unicamente com ellas podem-se executar todos os Tempos possiveis; porém na verdade, ainda que os Compassos pareçam tres, realmente são dous, isto he,
Bi-

40 EXAME INSTRUCTIVO

Binario, e Ternario; porque o Quaternario he Duplo.

Perg. III: Por que não admittindo a Musica algumas cousas superfluas, ou menos precisas, como v. g. não querendo os Sabios Antigos formar a Pausa da Maxima num corpo só para lhe ser propria, valendo-se a Arte de duas Pausas; de Longa para denotar aquelle Valor Tacito; e outras cousas semelhantes, por evitar confusão, ella consente que hajão alguns Tempos de Numeros, que parecem desnecessarios: não fallo das Proporções de $\frac{3}{4}$., ou $\frac{3}{2}$., as quaes ácerca dos Antigos tinham a sua precisa intelligencia, e ainda mesmo diversidade na factura do Compasso; mas sim pelo que respeita á condescendencia dos Modernos; assignando $\frac{3}{4}$., ou $\frac{3}{8}$. : $\frac{2}{4}$., ou $\frac{3}{8}$. : $\frac{6}{4}$., ou $\frac{6}{8}$.; bastando somente hum só, qualquer que fosse, do primeiro Ternario: hum só do outro Ternario; e hum também só dos Tempos Sextupla; pois todos conhecem, e advertem que para a factura do Compasso, e Proporções da Harmonia o mesmo se executa em $\frac{3}{4}$., do que no $\frac{3}{8}$.: em $\frac{2}{4}$.,
do

do que em $\frac{3}{4}$.: é em $\frac{6}{8}$.; do que nò $\frac{6}{8}$.?

Resp. A essa pergunta não fei dar huma resposta definitiva. Se a diversidade de cada hum dos Tempos sobreditos denotasse per si distinctos Andamentos do Compasso, já havia precissão delles; ainda que só fosse para esse fim; mas como com as Rubricas de que se valem os Compositores, advertem a variedade, e diversidade do Compasso mais, ou menos Ligeiro, menos, ou mais Grave; não encontro qual seja o preciso motivo daquelles Tempos duplicados, que parecem desnecessarios; e muito bem se podia passar sem elles. Mas que! Pergunta sem resposta? Fico reprovado neste Exame: os esforços são para as difficuldades. Ora lembro-me desta tal, ou qual solução ao sobredito interrogatorio; e he, que assim como nas sciencias, v. g. na Rhetorica, contém hum termo muitos synonymos, que explicão a propria cousa: da mesma sorte na Musica quizerão conservar os seus Professores alguns Tempos synonymos huns dos outros, e que valessem para o mesmo; porém em quanto a mim, he no-

tavel a differença. Na Rhetorica servem os equivalentes significados de huma conhecida utilidade ; e na Musica , não encontro alguma attendível precisão desses , que se podem chamar: Tempos synonimos. Este he o meu parecer ; porém a outro qualquer , que for racional , eu ferei flexivel.

EXAME VIII.

Que apura a intelligencia da Sésquiáltera , do Pontinho de Augmentação , da Ligadura , e da Syncopa , ou Syncope.

Perg. **P**Or que na Musica Moderna I. sómente de dous modos se altera o Valor das Figuras ? *Resp.* He porque hoje para esse fim não se precisa de mais soccorro : elles são para augmento , ou diminuição do Valor das suas Notas. Para diminuir a Valia das Figuras , demonstra-se pela Sésquiáltera , alterando o Valor , v. g. de tres , ou seis Colcheas , para serem equivalentes contra duas , ou quatro da mesma qualida-

dade; e para augmentar, serve o Pontinho de Augmentação, que dá á Figura metade mais do seu Valor proprio, e Natural.

Perg. II. Por que o Pontinho de Augmentação augmenta o Valor ás Figuras, e a Sésquialtera lho diminue? *Resp.* A razão he, porque era preciso, que havendo na Musica hum final, que augmentasse o Valor das Figuras, não carecesse de outro, que lho diminuísse para a integridade dos Compassos, e para causar diversas Proporções na Harmonia.

Perg. III. Por que não pôde supprir o Pontinho de Augmentação todas as Ligaduras, podendo a Ligadura evitar o Pontinho de Augmentação; ou se algum destes sinaes he desnecessario? *Resp.* O Pontinho de Augmentação apenas ha de evitar a Ligadura daquelle Nota, que valer tanto como o Pontinho; e a Ligadura pôde supprir o Pontinho, e prender todas as Figuras, segundo o uso Moderno; pelo que ambos estes sinaes são uteis, e precisos.

Perg. IV. Por que se inventou a Syna-

na-

nalefa, ou Ligadura Moderna? *Resp.* A Ligadura, ou Synalefa foi judiciosamente inventada; por não poder servir sempre o Pontinho de Augmentação: quero dizer, para Ligar também qualquer daquellas duas Figuras, que não acertão a fazer o justo Valor de huma; como v. g. prender a Semibreve á Seminima: a Minima á Colchea: a Seminima á Semicolchea, &c. e ainda mesmo para com ella se atar esse Valor igual de duas, unindo-se equivalentemente, como se fosse huma só Figura. A regra do Pontinho de Augmentação he Legal, e a da Synalefa Arbitraria.

Perg. V. Por que he diversa a Ligadura da Syncopa para o modo de cantar, ou tanger? *Resp.* Tem sua diversidade: a Syncopa prende o Valor das Notas nas partes médias do Compasso; e a Ligadura ata sempre as Figuras nas partes principaes delle: a Ligadura, e a Syncopa póde-se dizer que he o mesmo, só com a differença de ser a Ligadura mais lata, e a Syncopa diminuida.

EXAME IX.

Acerca das tres Ordens, Grave, Aguda, e Sobre Aguda, que pertencem ás Vozes: e das mais que se encerrão na extensão do Cravo de cinco 8.^{as}

Perg. **P**Or que os Musicos, que nos precedêrão, fizeram só expressa menção das tres Ordens, Grave, Aguda, e Sobre Aguda para cada huma das Vozes? *Resp.* He porque elles rarissima vez excedião da 15.^a, pois todas as mais Cordas de Voz julgavão fóra do Natural por violentas; porém os Modernos ampliárão de tal sorte a extensão de subir muito, e descer na Musica Instrumental, que dizemos serem cinco as Ordens mais conhecidas: isto he, Ordem Subgrave, Grave; Aguda, Sobre Aguda, e Agudissima. Todas estas cinco Ordens (e ainda mais quatro) se achão hoje em hum só Instrumento, que he o Cravo de cinco 8.^{as}; porém para se formalizarem todas ellas nos Instrumentos de Arco, he preciso que concorra o Contrabasso, o Viloncello, a Viole-

46 EXAME INSTRUCTIVO

leta, e o Violino, succedendo-se huns a outros em modo, que com todos elles bem se achão, não só completas as sobreditas cinco, ou nove Ordens, mas ainda mesmo com suas enchanches: de forte, que para cada humas das Vozes só com especialidade excede alguma das tres primitivas Ordens; mas para alguns Instrumentos ha cinco, e no Cravo de cinco 8.^{as} nove, em toda a sua extensão: no que, entenda-se cada humas das sobreditas Ordens com seis Intervallos Deduccionaes, assim como as mesmas Deducções. Mais: o dito Cravo de cinco 8.^{as} comprehende em si toda a seguinte divisão, e intelligencia de extremo a extremo. O Teclado branco contém cinco Diapasões, ou 8.^{as}. Dentro de cada dous Diapasões, que he humas 15.^a entre treze Tastos, ha tres Exacordos, ou 6.^{as} Deduccionaes: em cada Exacordo, tres Tetracordos, ou 4.^{as} Perfeitas; e em cada 4.^a, tres diversas Posituras do Semitono maior. Ora este he o principal Thesourado escondido naquelle vastissimo Campo Filarmonico, donde nascem, e se produzem co-

pio-

piofas seáras de abundantíssimas Harmonias, Consonancias, e todo o mais delicioso Arrefacto de Concentos Musicos, que tanto nos elevão, suspendem, e arrebatão os sentidos, e a nossa alma.

EXAME X.

Concernente ao Solfejo, aos Accidentes, ás Mutanças, e ao infallivel Systema dos dous Nomes certos fá, e mi, em todas as Cantorias disjunctivas.

Perg. I. Por que se põem as Claves logo no principio das regras n'uma, ou outra Linha? *Resp.* He porque ellas são as Chaves, que nos abrem diversas Portas para entrarmos á Cantoria.

Perg. II. Por que se mostra a Cantoria logo depois da Clave? *Resp.* He porque sem o seu conhecimento não se póde dar hum passo com a Voz nos Nomes da Solfa para a sua precisa entoação.

Perg. III. Por que logo immediatamente á Cantoria se assigna o final do

Têm-

Tempo? : *Resp.* Para demonstrar as partes do Compasso, ao qual elle pertence; de sorte, que sem estas tres circumstancias; Clave, Cantoria, e Tempo não se deve abrir a bocca, nem mover as mãos musicalmente, ainda que se vejam as Figuras, porque ellas nada valem, sem attenção ás ditas circumstancias.

Perg. IV. Por que se intitula o systema dos dous Nomes certos *fá*, e *mi* infallivel., e como isto melhor se entende? *Resp.* He tão infallivel em todas as Cantorias disjunctivas o *mi*, e *fá* certo para o total governo dellas, como he da mesma sorte haver em todos os Tons de 3.^a maior a sua 4.^a Perfeita, que he o *fá* certo, e a 7.^a maior, que he o *mi* certo: e nos Tons de 3.^a menor, a 2.^a maior, que he o *mi* certo, e a 6.^a menor descendo, que he o *fá* certo, sejam os Tons Naturaes, ou de **, ou bb.

Perg. V. Por que se diz *fá* certo, e *mi* certo? *Resp.* He porque absolutamente em todas as Cantorias disjunctivas ha sempre hum Signo, que tem só *mi*, para subir, e descer; e outro tam-
bem

bem *fa* para descer, e subir, como na Cantoria Natural o *mi* de B., e o *fa* de F., que sempre este Signo tem *fa*, e o outro *mi*: e a este sempre, ou só *mi*, e *fa* he a que se dá o nome, de Nomes certos.

Perg. VI. Por que nas Cantorias Accidentaes ha de haver tambem estes dous Nomes certos? *Resp.* Pela mesma razão de não se poder formar algum Tom de 3.^a Maior, sem a 4.^a perfeita, e a 7.^a Maior: nem carecer o Tom de 3.^a menor, da 2.^a Maior, e da 6.^a menor. Nos Tons, ou Cantorias de ** he *mi* certo, no ultimo * dos assignados, pela sua privativa ordem; e o *fa* certo no lugar proprio para o outro *, que se deve assignar regularmente. Nas Cantorias, cu Tons de bb., he *fa* certo no ultimo b., e *mi* certo no Signo preciso para o outro pela sua entendida regularidade. E este he o infallivel Systema dos dous Nomes certos *fa*, e *mi* em todas as Cantorias disjunctivas.

Perg. VII. Por que se ideou este infallivel Systema? *Resp.* Para servir de governo certo, e dar facil intelligencia

50. EXAME INSTRUCTIVO

ás Mutações , com as quaes se entendem , e facilitão todas as mais Vozes da Cantoria.

Perg. VIII. Por que se facilita , e dá mais prompta noção das Mutações com estes dous Nomes certos ? *Resp.* Porque em poucas palavras se ensinão , e entendem : ellas são estas = *Em todas as Cantorias geralmente , são as Mutações de subir 3.ª assima do lugar dos Nomes certos ; e as de descer , no Signo logo immediato aos mesmos Nomes* = : nem mais breve , nem mais certo se pôde ensinar esta materia , a qual foi sempre a mais difficilissima de perceber ácerca dos primeiros rudimentos da Musica , segundo o Antigo Systema do famoso Guido Aretino.

Perg. IX. Por que sendo tão visivel a todos o fá de F. , e o mi de B. na Cantoria Natural , não se fez lembrar , e deduzir ha mais tempo este infallivel Systema , para se facilitarem as Cantorias Accidentaes , por algum dos eminentes , e doutissimos Musicos , que tem florecido , ou dos abundantes Sabios , e scientificos Professores que hoje existem , com

a coordinação, e Regras para elle novamente estabelecidas? *Resp.* A genuína Resposta, e mais verdadeira, que tem esta Pergunta, he, que Deos N. Senhor vale-se muitas vezes de hum instrumento indigno, ignorante, e talvez improporcionado, como o Author deste Systema, para nos mostrar a sua infinita Sabedoria, Bondade, e incompreheensivel Providencia; á vista da qual devemos-nos humilhar, e abater, para que entendamos, que a sua Divina Mão não he abreviada, e que o bom não he nosso; mas sim que dimana da Fonte do infinito, e summo Bem, que he o mesmo Deos, a quem se deve dar, e referir toda a Honra, e Louvor, porque reparte os seus Dons como lhe praz, e a quem elle quer.

EXAME XI.

Sobre a propria Doutrina verdadeira do mesmo Systema.

Perg. **P**OR que são precisas as Mutanças? *Resp.* Para multiplicar as Vozes; pois sem ellas toda a Cantoria seria Deduccional: subindo, diz-se *ré* em lugar de *lá*, 3.^a affirma do *fá* certo; e tambem outro *ré* no tom de *fól*, 3.^a affirma do *mi* certo: descendo, toma-se *lá* em lugar de *mi*, logo immediato ao *fá* certo; e tambem outro *lá*, no tom de *ré* consecutivo ao *mi* certo: e assim em todas as mais Cantorias, sabendo-se os Nomes certos, entendem-se instantaneamente as Mutanças.

Perg. II. Por que he o *fá* certo de F. o lugar proprio para o 1.^o *; e o *mi* certo de B. para o 1.^o b.? *Resp.* He porque o * só he *mi*, no lugar certo de *fá*; assim como o b. só he *fá*, no lugar certo de *mi*.

Perg. III. Por que o * só he *mi*, no lugar certo de *fá*? *Resp.* He porque
con-

converte em 7.^a Maior de hum Tom, o que era 4.^a Perfeita de outro.

Perg. IV. Por que o b. só he *fá*, no lugar certo de *mi*? *Resp.* He porque muda em 4.^a Perfeita de hum Tom, o que era 7.^a Maior de outro.

Perg. V. Por que o h. póde ser *fá*, ou *mi*; e por que tambem póde não ser *mi*, nem *fá*? *Resp.* O h. he *fá* a respeito do * *mi*, quando o tira, e converte em 4.^a Perfeita a 7.^a Maior: e he *mi* ácerca do b. *fá*, quando se lhe oppõe, e faz 7.^a Maior a que era 4.^a Perfeita: e não será *mi*, nem *fá*, quando for Escarcejo, isto he, o mesmo *fá* alterado, ou qualquer outra Syllaba em *dó*, *sól*, ou *ré*, que tiver h., concernente ao b.

Perg. VI. Por que nas Cantorias de ** he o *fá* certo no lugar proprio para o outro * pela sua ordem, que ha de ser *mi*; e até mesmo nas Cantilenas de bb. he o *mi* certo no lugar privativo para o outro b., que ha de ser *fá*?

Resp. Em quanto ao *, he porque aquelle *mi* converte em 7.^a Maior o *fá* da 4.^a, do outro Tom: em quanto ao b., he porque aquelle *fá* muda em 4.^a Perfeita

feita o *mi* da 7.^a, do outro Tom, como já disse. Isto he preciso assim, para a variedade das Modulações, e para se ordenarem as Cantorias disjunctivas com as duas *Deducções*, de que precisamente hão de ser formadas.

Perg. VII. Por que o * repentino na Cantoria, sem regularidade, nunca he *mi*? *Resp.* He porque não vem no lugar certo de *fá*; mas sim no de *ré*, *sól*, ou *dó*, e então he Escarcejo.

Perg. VIII. Por que o b. repentino, ainda que pareça não ter regulamento, sempre he *fá*? *Resp.* He porque o b. ha de ser no lugar do *mi* certo, que passa a converter-se na Corda propria da 4.^a do Tom, ainda mesmo que não se-
jão visiveis naquella Parte os outros bb. que lhes precedem.

Perg. IX. Por que os ** nas Cantorias de bb., por mais que pareçam trazer a sua ordem, nunca são *mi*? *Resp.* He porque ou elles são Escarcejos, ou vem no Signo da 7.^a Maior dos Tons de 3.^a menor, onde não podem ser *mi*.

Perg. X. Por que o *, humas vezes diminue o numero dos ** assignados,
ou-

outras augmenta o numero delles? *Resp.* Quando o * vem além do que se deveria assignar pela sua ordem, diminue hum * na Cantoria; e quando viêr pela sua regularidade propria, elle dá mais hum * á mesma Cantoria.

Perg. XI. Por que o ♯ ou dá mais hum b. á Cantoria, ou lho tira? *Resp.* Tira-lho, quando se oppõe ao ultimo b.; e dá mais hum b. á Cantoria, quando vem no lugar do penultimo b. dos assignados.

Perg. XII. Por que o * tambem pôde dar mais hum b. daquelles, que estão expressos? *Resp.* He porque o * de C. no Tom de D., não havendo b. na Clave, ou o * de F. no Tom de G., quando impropriamente se assigna com hum b., chama outro b. á Cantoria, e se entende tacito, quando não he manifesto.

Perg. XIII. Por que dous ** repentinos, ou dous ♯♯, ou ♯., e * em dous Signos immediatos, nunca mudão os Nomes proprios da mesma Cantoria, ainda que pareça que o *, ou ♯. vem no lugar de fá, ou mi certo? *Resp.* He por-

56 EXAME INSTRUCTIVO

porque nos Tons de 3.^a menor a 6.^a, e a 7.^a são accidentalmente Maiores subindo, e menores descendo, com os mesmos Nomes da Cantoria.

EXAME XII.

Sobre a diversidade do Escarcejo, e da nenhuma precisão das semelhanças de Claves.

Perg. Por que se introduzio, e abraçou na Musica, entre os sabios, a palavra Escarcejo? *Resp.* Por ser nella este Novo Termo precisissimo para a distincção dos Accidentes, que não são *mi*, nem *fa*. Quando o *, ou o ♯. faz Transito de Semitono, e não he *fa*, nem *mi*, então diz-se que he Escarcejo. Mais claro: quando qualquer dos Accidentes he *mi*, ou *fa*, já nestas Vozes leva a Affinação propria do Semitono; porém quando se ha de Solfejar com as Vozes *dó*, *ré*, ou *sól*, e por humavez só o *fa* certo, com algum dos ditos tres Accidentes, alli he que distingue bem a palavra Escarcejo, que a-

aquellas Vozes, que são da pronúncia de Ponto, ou Tono, hão de ser entoadas com o Intervallo de meio Ponto, ou Semitono.

Pérg. II. Por que se diz que o Escarcejo he de tres modos, isso he, Intenso, Demisso, e Solevato? *Resp.* Para se lhe poder dar a sua verdadeira intelligencia: O Escarcejo Intenso he quando o *, ou \sharp . altera, e parte hum Ponto em dous meios Pontos subindo. O Demisso, quando o \flat , ou o \sharp . parte, e decahe hum mesmo Signo em dous meios Pontos descendo. E o Solevato, quando se cantão as Syllabas *ré*, *dó*, *ré*; *lá*, *sól*, *lá*; *sól*, *fá*, *sól*; ou *mí*, *ré*, *mí*, sendo a Voz do meio de cada hum dos tres Nomes com *, ou \sharp .: quero dizer, quando de hum para outro Signo se convertem as Distancias de Pontos em meios Pontos com as Vozes *dó*, *sól*, *fá*, ou *ré*: *Est toni in semitonium transpositio.* (a)

Pérg. III. Por que, segundo o Systema infallivel dos dous Nomes certos *fá*, e *mí* em todas as Cantorias, ficão sen-

(a) Nicol. Wollic. *Enchir. Music.* Cap. 26.

sendo desnecessarias para o Solfejo, as que se dizem Claves semelhantes? *Resp.* Porque a verdade he sempre innegavel: se o Syſtema he infallivel, ali está a propria verdade: sabendo-se com certeza em qualquer Clave, donde ha de ser *fá*, e *mí*, as Mutanças, todos os mais Nomes, Regras, combinações, e regularidades ácerca dos Accidentes, são escusadas as semelhanças, ou supposições de outras Claves. Huma boa Pintura, Jococeria retrata bem ao vivo, com Figuras mortas, o que se vê primorosamente executado n'algum vistoso quadro: porém he hum engano colorido da vista, ou quimera fantastica da razão, que pasma ao simples ignorante, e só entretém risonho, e jувial ao prudente Sabio, quando se lhe representa huma scena fingida por algum facto verdadeiro: eu vejo tambem o mesmo concenrente ás supposições das Claves: ellas mostram o que se nos propõem á imaginação; mas á respeito da pura verdade vai tanto, quanto do vivo ao pintado. Cantar suppondo, he não saber o que diz. Quem recita bem hu-

ma Oração Latina , sem totalmente a entender, faz o mesmo, que hum insipiente Curioso, cantando por supposições, e semelhanças de Claves.

E X A M E XIII.

*Que apura a opposição , e diversa natureza dos tres Accidentes *, b., e h., e até mesmo o Nome extraordinario.*

Perg. I. Por que sendo os Signos sete, se podem assignar oito, ou mais bb., ou ** ? *Resp.* Para se formalizarem os Tons em que elles são precisos, escrevendo-se em todos a 7.^a Maior pelo ultimo * ; ou a 6.^a menor com o ultimo b. ; pois a formalidade dos ** he em 5.^{as}, e as dos bb. em 4.^{as} para se ajustarem as 5.^{as} Perfeitas com os ** pela sua devida ordem, ou as 4.^{as} Justas com os bb. da mesma sorte.

Perg. II. Por que se dá ao h. dous officios, não tendo o *, nem o b. mais do que hum ? *Resp.* Por isso mesmo que a natureza do b. , e a do * he só

a de tirar o tom , de qualquer Nota do seu Natural descendo-o , ou subindo-o , foi preciso o \sharp . para reduzir este tom ao proprio Natural , oppondo-se ora a hum , ora a outro Accidente, desfinanchando-lhes os seus privativos effectos : no que se vê, que para tirar do Natural são precisos dous Accidentes , como o b . , e o \sharp ; mas para reduzir ao mesmo Natural , basta só o \sharp . : e assim , elle contém os dous officios de subir , ou descer o tom para o seu proprio Natural , ou primeiro lugar.

Perg. III. Por que se repetem os bb . ás directas , quando se nomeão os $\sharp\sharp$ ás avéssias ? *Resp.* Porque todas as suas Regras são encontradas , e oppostas ; pois tudo o que se diz do \sharp , deve entender-se ao contrario do b . ; e o que he proprio do b . , he ao avesso do \sharp : e a razão he , por serem em tudo Diametricos os seus effectos respectivos , causados da total diversidade de naturas , que ha entre estes dous Accidentes , o que se faz evidente nesta combinação. O \sharp pela sua ordem sempre he *mi* , e o b . *fa* , Vozes inteiramente oppo-

postas. O * faz a Especie Maior, e o b., que seja menor. As Cantorias dos Tons Maiores de ** formados n'um Signo, mostram menos **, do que se apontão bb. nas Cantorias dos Tons Maiores de bb. As Cantorias dos Tons menores de bb. contém mais bb., do que se escrevem ** nas Cantorias dos Tons menores de **. O *, depois do Signo Natural, faz Escarcejo Intenso; e o b. Escarcejo Demisso. O * tem a sua Entoação forte, e a do b. he branda, &c. no que se advertem todas estas combinações, e Regras dos bb., ás avéllas das que são proprias dos **; e as dos ** inteiramente ao contrario das privativas dos bb.

Perg. IV. Por que se faz menção no Solfejo de Nome extraordinario, e como isto se entende hem? *Resp.* Nome extraordinario he passar de hum Cantoria para outra sem violencia por beneficio de hum só Nome não confinante, o que consiste em deixar hum Voz, e no seu proprio tom nomear outra conducente á regularidade que pede a Cantoria, que repentinamente se fórma.

Perg.

62 EXAME INSTRUCTIVO

Perg. V. Por que se conhece que ha Nome extraordinario no Solfejo? *Resp.* Quando os Nomes ordinarios não podem correr pela sua ordem , e achão embaraço para depois de cumprir com o Nome certo da Cantoria em que está , poder ir satisfazer tambem com o outro Nome certo do Accidente repentino , que precisamente faz mudar a Cantoria.

Perg. VI. Por que he sempre deduzido o Nome extraordinario do ultimo Accidente repentino? *Resp.* Por ser humma Regra geral , e infallivel ; pois para se cumprir com elle , delle mesmo se ha de deduzir o Nome extraordinario, não a seu respeito ; mas sim ácerca do Nome certo da Cantoria antecedente. Veja-se o Disc. 3.º da Nov. Instruc. Music. onde se trata desta materia com muita particularidade.

EXAME XIV.

Sobre a intelligencia , e definição do Contraponto : e de outros Termos proprios , e precisos a diversos assumptos.

Perg. I. Por que a definição das cousas he huma parte principal do seu perfeito conhecimento ? *Resp.* He porque sem ella não se podem entender bem essas mesmas cousas.

Perg. II. Por que se diz Contraponto , e o que nesta palavra se entende ? *Resp.* Disse Contraponto , por ser huma formação de diversas Especies , ou perfeita concordancia Harmoniosa de Vozes Contrapostas , segundo as Regras da Arte ; pois elle não he outra cousa mais , que a occorrenciã de Partes unidas entre si , de que resulta Melodia , e Harmonia.

Perg. III. Por que se divide o Contraponto em duas maneiras , ou generos , e quaes são ? *Resp.* Divide-se em Contraponto Simples , Igual , ou Solto ; e no Composto , Diminuido , ou de Concer-

certo. O Simples , ou Solto he o que se compõe de Figuras iguaes , postas humas contra outras , nas Especies Consonantes. O Composto , ou de Concerto he aquelle , que admite Figuras diversas Contrapostas , em que não só entrão os Intervallos Consonantes , mas ainda mesmo os Dissonantes.

Perg. IV. Por que se diz Contraponto igual , Solto , ou Simples ? *Resp.* Porque elle he a duas Vozes com variedade de Consonancias , dizendo huma Voz o Cantochão , e a outra o Contraponto , no qual ha só Notas iguaes do mesmo Valor , dando huma contra outra : nelle não tem lugar as Dissonantes. Tambem pôde constar sómente de Minimas , ou de Seminimas sobre o Cantochão , e então não podem haver duas Figuras de grado subindo , ou descendo dentro de cada Compasso , nem ainda repetidas no mesmo Signo.

Perg. V. Por que se diz Contraponto Diminuido , de Concerto , ou Composto ? *Resp.* Porque nelle ha huma , duas , ou mais Vozes , que se põem a hum Baixo , ou Cantochão , no qual pas-
são

são duas , tres , quatro Figuras sobre outra de maior Valor , tanto no Canto Harmonico , como tambem no Mensural; e neste póde já entrar alguma Disonante gradatim á sombra das Consonantes.

Perg. VI. Por que he livre o Contraponto Solto , e o de Concerto obrigado ? *Resp.* O Livre só tem necessidade de usar das Especies Perfeitas , com os seus Motos privativos rigorosamente , segundo a Arte. O de Concerto he obrigado aos proprios Motos ; e á precisão com que vão ordenadas as Vozes de se Imitarem humas a outras , já em Especies Consonantes , já nas Falsas Ligadas , e nos Intervallos , podendo ser ; quando não , basta que seja a Imitação só de Figuras ; pelo que se lhe dá o nome de Contraponto de Concerto.

Perg. VII. Por que ha muitos , e diferentes modos destes Concertos , ou Contrapontos ? *Resp.* Porque elles se podem fazer sobre Baixo , e sobre Tiple a duas , tres , e ainda mesmo a quatro , ou mais Vozes , o que então

E

tal-

talvez será mais Composição , do que Contraponto.

Perg. VIII. Por que se diz Unifono?
Resp. He porque essa palavra quer dizer hum Som de duas, ou muitas Vozes, ou Cordas iguaes, que não fazem Intervallo algum. Ella tambem se entende por qualquer Corda do Baixo, sobre a qual se fórmão as Especies no Contraponto, e na Composição.

Perg. IX. Por que se dizem Especies?
Resp. Porque ellas são a mistura, formação, ou ajuntamento dos Intervallos Harmonicos.

Perg. X. Por que as Especies produzem Consonancias?
Resp. He porque são hum aggregado dessas mesmas Consonancias.

Perg. XI. Por que se diz Consonancia?
Resp. Porque he hum composto de duas Vozes em Proporção Sonora. Ella póde ser Perfeita, ou Imperfeita.

Perg. XII. Por que se diz Dissonancia?
Resp. Porque he mistura de Vozes em Proporção de Numeros encontrados. Ella póde ser Maior, ou menor.

Perg. XIII. Por que se diz Especie
 Per-

Perfeita ? *Resp.* Porque he huma Consonancia , que tem em si Sonoridade immovel , isto he , não pôde ser Maior , ou menor , em quanto Perfeita.

Perg. XIV. Por que se diz Especie Imperfeita ? *Resp.* Porque he huma Consonancia , que pôde variar em Maior , ou menor , ficando sempre na mesma Especie.

Perg. XV. Por que se diz Especie Falsa ? *Resp.* Porque he em si huma Dissonancia Variavel , e desaprazivel ao ouvido , o que se encobre , usando della em Ligadura , isto he , com huns certos principios com que a Arte a favorece , e singulariza ; ou tambem passando gradatim velozmente entre as Consonantes , depois que bater o Compasso.

Perg. XVI. Por que se diz Ligadura ? *Resp.* Porque ata o Valor das Figuras humas a outras. Ella he de dous modos : Ligadura precisa , e Ligadura voluntaria. He precisa , a que serve nas Especies Falsas ; e he voluntaria , a que Liga as Figuras , ou Notas da Cantoria n'uma Voz só para ella , a arbitrio do Compositor.

Perg. XVII. Por que se diz Clausula ? *Resp.* A palavra Clausula significa fechar ; e por isso dizemos , que terminou a Clausula , quando se completa alguma Cadencia.

Perg. XVIII. Por que se diz Composição ? *Resp.* Porque ella he formada da variedade de Especies Consonantes , e Dissonantes admittidas pela Arte , onde ha já mais favor a respeito do rigoroso aperto de algumas Regras do Contraponto.

Perg. XIX. Por que se diz Equifono ? *Resp.* Diz-se Equifono ao Som da 8.^a do Unifono , por ser o mesmo Som semelhante 8.^a assima delle.

Perg. XX. Por que se diz Emmele ? *Resp.* Dá-se este nome ácerca das Consonancias Imperfeitas.

Perg. XXI. Por que se diz Consono ? *Resp.* Essa denominação pertence á Perfeição da 5.^a Justa , por ser dominante entre as mais Especies da Harmonia do Tom.

Perg. XXII. Por que se diz Dissonno ? *Resp.* Esse nome he concernente ás Especies Falsas.

EXAME XV.

Sobre os primeiros Elementos das Especies Consonantes, e Diffonantes, que são parciaes do Contraponto, e da Composição.

Perg. **P**OR que convem á Composição aquella parte de Musica chamada Rythmica? *Resp.* Porque ella pertence tambem ao Contraponto, como seu principio, pois huma, e outra cousa se compõem com a variedade das Especies Perfeitas, Imperfeitas, ou Falsas.

Perg. II. Por que se ordena a Musica com sete Especies, as quaes devem formar todas as Consonancias, e Diffonancias do Contraponto, e Composição? *Resp.* He porque estas Especies podem ser multiplicadas de sete em sete infinitamente: as primeiras chamão-se Simples, que são Unifono, 2.^a, 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a, 7.^a: as outras sete denominão-se Compostas, de sorte, que a 8.^a toma-se como o Unifono: a 9.^a como a 2.^a: a 10.^a como a 3.^a: a 11.^a como a 4.^a:

a 12.^a como a 5.^a: a 13.^a como a 6.^a: a 14.^a como a 7.^a: do proprio modo tambem a 15.^a, que he a 1.^a das que se dizem De-Compostas suppõem outra vez como o Unifono: a 16.^a como a 2.^a &c.: sendo precisas outras sete, chamão-se Tri-Compostas; e se houverem ainda outras tantas, dar-se-lhe-ha o nome de Quatri-Compostas. Advertindo, que verdadeiramente a 8.^a não he das Especies Compostas, nem o Unifono Especie, ou a 15.^a De-Composta; &c. porém os Professores Praticos nomeão-nas desse modo como se o fossem, collocando-as entre ellas. Da propria sorte vão insinuadas na Tabella seguinte, a qual contém a mesma incoherencia, e a seu tempo fallarei desta materia ácerca da Theorica; mas no em tanto, eu não me aparto da Pratica vulgar, o que não sendo assim, faria huma grande confusão.

Tabella das Eſpecies Conſonantes, e Diſſonantes.

Eſpecies : - - - -	Perf.	Falſ.	Imperf.	Perfeſſas.	Imperf.	Falſ.
Simples : - - - -	Unif.	2. ^a	3. ^a	4. ^a	5. ^a	6. ^a
Compofſas : - - - -	8. ^a	9. ^a	10. ^a	11. ^a	12. ^a	13. ^a
De-Compofſas : - - -	15. ^a	16. ^a	17. ^a	18. ^a	19. ^a	20. ^a
Tri-Compofſas : - - -	22. ^a	23. ^a	24. ^a	25. ^a	26. ^a	27. ^a
Quatri-Compofſas : - -	29. ^a	30. ^a	31. ^a	32. ^a	33. ^a	34. ^a
						35. ^a

Perg. III. Por que as Especies Compostas, De-Compostas, Tri-Compostas, &c. parecem o mesmo que as Simples?

Resp. He porque toda esta Coordinação contém praticamente nas suas Especies as mesmas qualidades, equivalente effeito, igual uso, e os proprios nomes do Signo do Unisoño, ou de qualquer das Simples, donde sahem, e procedem.

Perg. IV. Por que verdadeiramente só ha sete Especies? *Resp.* He porque só ellas bastão, sendo multiplicadas, para se formarem todas as Harmonias possiveis. Dividem-se em cinco Consonantes, e duas Dissonantes: as Consonantes são 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a, e 8.^a com as suas Compostas, &c. as Dissonantes, 2.^a, 7.^a; e suas Compostas, &c. das cinco Consonantes tres são Perfeitas, a 4.^a, a 5.^a, e a 8.^a: as outras duas 3.^a, e 6.^a são Imperfeitas, com as suas Compostas, De-Compostas, &c. A 4.^a he Especie Perfeita, e Consonante, como abundantissimamente provo, e authorizo com os muitos Escriitores que allego. (a)

Perg.

(a) Nov. Tract. de Mus. Metr., e Rhythm. Demonstr. XXXIII., e XXXIV. de Pag. 165. até 184.

Perg. V. Por que he precisa esta variedade de Especies Simples, Compostas, De-Compostas, Tri-Compostas, &c.? *Resp.* Para que a Musica se compoſha com diverſas Conſonancias, de differentes Generos. Quem tiver o verdadeiro conhecimento das primeiras ſeie Especies Simples, tello-ha tambem de todas as mais, que dellas ſe compoem: e a razãõ he, porque nos primeiros Elementos de qualquer ſciencia existe, e eſtã virtualmente a meſma ſciencia.

Perg. VI. Por que ſe podem nomear na Pratica, com os nomes das Simples, as Especies Compostas, De-Compostas, &c. iſto he, chamando á 10.^a, 3.^a: á 11.^a, 4.^a: á 12.^a, 5.^a &c.? *Resp.* He porque as Compostas, e as mais todas naſcem das Especies Simples, por terem nellas o naſcimento, e raiz; porẽm ás meſmas Simples não podemos appellidar com os nomes das ſuas Compostas, De-Compostas, &c. pois não ſe deve dizer á 5.^a 12.^a, nem á 4.^a, 11.^a, ou á 3.^a, 10.^a, &c. e a formal razãõ he, porque em 3. não cabem

bem 10., nem em 4. 11., ou em 5. 12. &c.

Perg. VII. Por que he alguma coisa difficil aos Principiantes a intelligencia propria, e precisa das Especies Compostas, De-Compostas, Tri-Compostas, &c.? *Resp.* He por ficarem muito distantes da Parte Grave, ou Unifono com quem se faz o Contraponto; porém para se vencer nos principios esta difficuldade, ponha-se a consideração nas Especies Simples, e governem-se por ellas, em quanto não se desembaraçarem no preciso conhecimento das sobreditas Especies, e das suas qualidades respectivas, o qual he indispensavelmente necessario.

EXAME XVI.

Acerca dos Movimentos, ou Motos: e da diversidade de contar as Especies nos Contrapontos sobre Baixo, e sobre Tiple.

Perg. **P**Or que nos intima a Arte, I. que ha tres Movimentos cantaveis, isto he, Unifonal, Ascendente,

e Descendente ? *Resp.* Para nos advertir, que huma cousa he Unisonar dous, ou muitos pontos n'um mesmo Signo: outra subir de Grado, ou de Salto; e outra descer de Salto, ou Gradatim.

Perg. II. Por que ha na Musica a precisão destes Movimentos? *Resp.* Porque não póde a Voz fazer Tranxito de hum lugar a outro sem Movimento local. Elle he de dous modos: Simples, e Composto. Movimento Simples he hum Voz só dentro na sua Cantoria; e este ainda mesmo he de tres sortes: Ascendente, quando sobe: Descendente, quando desce; e Unisonal, quando repete a mesma Voz algumas Notas no proprio Signo. Movimento Composto he entre duas Vozes ao menos, e entende-se pelos quatro Motos, em que devem ser dadas todas as Especies do Contraponto, e da Composição.

Perg. III. Por que são quatro os Motos precisos para o melhor uso das Especies, e quacs são? *Resp.* São estes: Moto Recto, Obliquo, Contrario conjunctivo, e Contrario disjunctivo. Elles fazem-se proprios, e precisos para
os

os mais adequados Movimentos das Espécies. Elles todos são indispensavelmente necessários para o bom effeito, e ordem das mesmas Espécies. Elles serão escolhidos, e approvados pelos muitos Sabios, que puzerão a Musica em Arte. Moto Recto he, quando duas Vozes sobem, ou descem a hum tempo. Moto Obliquo, quando huma Voz está firme, ou ainda mesmo golpeando no proprio Signo, e a outra faz quantos Movimentos lhes são precisos. Moto Contrario conjunctivo, quando a Voz mais baixa sobe, e a mais alta desce. Moto Contrario disjunctivo, quando a Voz mais baixa desce, e a mais alta sobe. O Moto Recto he o mais proprio para a 3.^a, e 6.^a; mas podem ser executadas em todos os Motos. O Moto Obliquo he privativo das Espécies Falsas; e nelle tambem podem-se dar todas as Espécies. A 5.^a Perfeita tem o Moto Contrario conjunctivo: A 8.^a o Moto Contrario disjunctivo: A 5.^a pôde ser executada algumas vezes pelo Moto da 8.^a; mas a 8.^a não ha de valer-se do Moto da 5.^a, isto he, no rigor do

Con-

Contraponto: Em menos palavras : a 8.^a, e a 5.^a podem-se escrever em todos os Motos, excepto no Movimento Recto. A 4.^a Perfeita no Obliquo : as 3.^{as}, e 6.^{as} geralmente em todos os Motos. As Falsas postas em Ligadura, ou passando de grado entre as Consonantes, dão-se com particularidade sómente no Movimento Obliquo: isto se entende com precisão ácerca dos Transitos que faz o Baixo com quem se fórmão, e attendem principalmente todas as Especies da Harmonia.

Perg. IV. Por que se dá o nome de Especies do Contraponto ás quatro Consonantes 3.^a, 6.^a, 5.^a, e 8.^a? *Resp.* He porque são as ditas Consonantes as que logo servem nos primeiros Contrapontos Solto, e Diminuido sobre o Cantochão, ou Canto de Orgão, pois nelles se principião a regular as Especies, dando as Imperfeitas por qualquer Moto que seja; porém as Perfeitas desde alli se ensinão a dar pelos seus Motos privativos: dá-se a 8.^a, subindo o Contraponto, e descendo o Cantochão: a 5.^a subindo o Cantochão, e descendo o Con-

Contraponto: isto se entende sobre Baixo. No Contraponto sobre Tiple dá-se a 5.^a subindo o Contraponto, e descendo o Cantochão: a 8.^a subindo o Cantochão, e descendo o Contraponto. Em menos palavras: a 8.^a subindo a Parte Aguda, e descendo a mais Grave: e a 5.^a ao contrario, isto he, subindo a Grave, e descendo a mais Aguda.

Perg. V. Por que ha na Musica dous modos de Contar as Especies? *Resp.* He porque se estabelecêrão nella duas fórmãs, ou maneiras de Contrapontos: hum sobre Baixo, e outro sobre Tiple: neste he o Baixo quem com elle fórmã Consonancias, contando de cima para a parte inferior; e no Contraponto sobre Baixo, he o Tiple quem as fórmã, regulando as Especies da parte de baixo para cima. Sobre Baixo he o proprio Baixo o Cantochão, e o Tiple o Contraponto: sobre Tiple he o Cantochão o mesmo Tiple, e o Contraponto o Baixo; porém para os Motos da 8.^a, e da 5.^a sempre se entende que he Voz Grave a do Baixo, e Voz Aguda a do Tiple. No Contraponto sobre Tiple tro-
cão-

cão-se as Especies, contando todos os Intervallos 8.^a abaixo da parte superior para a inferior, desta sorte : a 8.^a em Unifono : a 7.^a em 2.^a inferior do Unifono : a 6.^a da propria fôrma em 3.^a abaixo do Unifono : a 5.^a Perfeita em 4.^a da mesma qualidade : a 4.^a Superfina em 5.^a Diminuta : a 4.^a Perfeita em 5.^a Justa : a 3.^a em 6.^a; e a 2.^a superior em 9.^a inferior.

Perg. VI. Por que nos Contrapontos sobre Baixo se aprende a diminuir a Voz Aguda, e nos sobre Tiple a Glorizar com a Voz Grave? *Resp.* He porque importa muito ao Compositor, que saiba Florear com qualquer das quatro Partes, de que se compõem a Harmonia; pois este he hum dos fins, por que se principia a estudar pelos Contrapontos, para chegar á Composição.

Perg. VII. Por que para ser perfeito hum novo Contrapontista, ou Compositor he preciso entender, e saber trabalhar tanto o Contraponto sobre Canto-chão, como sobre Canto de Orgão? *Resp.* Porque passando assim do mais facil ao difficiloso, conheça que neste
ul-

ultimo Contraponto ha nelle mais diversidade de Movimentos a que attender.

Perg. VIII. Por que se póde lançar o Contraponto, tanto sobre Baixo, ou Tiple, como sobre qualquer das outras Partes? *Resp.* He porque sobre a Parte do Baixo deve andar o Contraponto pelas Cordas do Tiple: se for sobre a Parte de Tenor, ha de proceder da mesma sorte, como sobre Baixo; porém póde ter a liberdade de baixar o Contraponto mais do que o Baixo, e neste caso deve-se escrever como se fora sobre Tiple. Quando se lançar sobre a Voz de Contralto, póde tambem espraia-se o Contraponto tanto pela parte superior da dita Voz, como pela inferior, attendendo ora á ordem de sobre Baixo, quando andar por cima, ora á de sobre Tiple, se estiver mais baixa do que elle.

Perg. IX. Por que são de grande utilidade na Musica os Contrapontos sobre Tiple? *Resp.* Porque he hum dos meios necessarios, e mais essenciaes para se entender bem a Composição.

Perg.

Perg. X. Por que no Contraponto sobre Tiple ha maior variedade de Especies, do que sobre Baixo? *Resp.* He porque no Contraponto sobre Tiple podem-se fazer todas as Ligaduras das Especies Falsas; e sobre Baixo, só a de 2.^a inferior, em que elle Padece, e a de 7.^a, a que o mesmo faz Padecer.

Perg. XI. Por que ha maiores vantagens no Contraponto sobre Canto de Orgão, do que sobre Cantochão? *Resp.* He porque neste sómente póde Ligar o Contraponto, e naquelle não só o Contraponto, mas tambem a Voz sobre quem se lança, dispondo-o para esse fim. Nos Contrapontos sobre o Cantochão póde-se fazer sómente a Ligadura de 7.^a, no de sobre Baixo; e a de 2.^a inferior, no de sobre Tiple: porém nos Contrapontos sobre Canto de Orgão podem-se executar ambas: a de 2.^a inferior he sempre o Contraponto quem a faz; e a de 7.^a, aquella Parte sobre quem se lança o Contraponto.

EXAME XVII.

Sobre as Regras mais essenciaes do Contraponto.

Perg. **P**Or que são Regras mais restrictas, e apertadas aquellas, com que se principia a aprender o Contraponto? *Resp.* He para que possa o Principiante formalizar-se com ellas em todo o rigor nos melhores Preceitos da Arte, e saiba depois conhecer algumas excepções, quando se achar na Composição. As mais observadas em qualquer qualidade de Contraponto são as seguintes: Todo o principio ha de ser focogado, caminhar gradatim, e seguindo quanto for possível, por ser o mais Natural, começando em Eípecie Perfecta 5.^a, 8.^a, ou no Unifono. Esperando alguma Pausa, por pequena que seja, para que possa deduzir o tom em que deve entrar a Voz, que leva o Contraponto. Póde revestir-se de algumas volátas de Figuras diminuidas; e quanto ellas forem mais extensas, tanto será melhor. Deve-se procurar, sempre que

que puder fer, os Remêdos, Réplicas, e Imitações, pois nisto está a variedade. Não se usem Saltos difficeis, e Dissonantes; mas sim dos mais faccis á Entoação no melhor modo de Cantar, como v. g. fugindo aos Tritonos, ao Transito de 6.^a Maior, ao de 7.^a, ao de 9.^a, &c. nem se escreva descendo o de 6.^a menor, que o seu uso he para a Composição; mas sómente os Movimentos de 2.^a, 3.^a, 4.^a, 5.^a, e o da 8.^a para não descer, ou subir muito o Contraponto. Não se fação muitas Cláusulas, mas sómente as precisas, e proprias do Tom. Das Especies Perfeitas não se podem escrever duas immediatas por Moto Recto, que sejam de huma propria qualidade, como duas 5.^{as}, 8.^{as}, ou dous Unisonos, sem que medee huma parte do Compasso n'outras Consonancias. Podem-se porém dar duas Perfeitas immediatas de differente Genero, como depois de huma 5.^a, a 8.^a, ou depois da 8.^a, a 12.^a, &c. e ao contrario; e assim todas as que forem diversas. Tambem se concedem muitas 5.^{as}, ou 8.^{as}, golpeando as Especies no mesmo

lugar, sem haver Movimento de subir, nem descer, porque então he huma cousa mesma. Não he prohibido que se dem duas Perfeitas semelhantes immediatas com a condição, que para a segunda Consonancia Perfeita tenham as Vozes Movimentos Contrarios, subindo huma, e descendo outra, como v. g. dando 5.^a desde D. a A. (ou n'outra maneira) aonde huma Voz diga *ré*, *lá*, e a outra *lá*, *ré*: ou tambem para a 8.^a, subindo huma Voz de D. Grave a D. Agudo, e descendo outra de D. Agudo a D. Grave; mas isto só tem o seu lugar, quando muitas Vozes fazem Contraponto sobre Cantochão, e não unicamente a duas Vozes. Das Imperfeitas podem-se escrever muitas immediatas, por qualquer Moto que seja. Fugja-se, quanto puder ser, de que se encontrem as Partes em 8.^a, ou Unifono no principio do Compasso, quando a Parte inferior subir; mas se o Contraponto descer da 3.^a menor, poder-se-ha usar. Deixem-se os Unifonos, e 8.^{as} o mais que for possível, porque fazem a Harmonia secca, incipida, e de nenhum
gof-

gosto. Não se use de Pausa inaior, que de Seminima; ou Colchea no meio do Contraponto, pela falta de Harmonia, que ellas causão, pois donde ha Pausa, não se dá Consonancia. Póde alongar-se o Contraponto; tanto por cima, como por baixo da Parte inferior, ou superior sobre que elle se lança; com tanto que se regulem as Consonancias á proporção, do que deve ser. Deve-se usar de Solfa de boa Entoação, e graciosa com os Movimentos Contrapostos de hum a outra Parte, para que pareça Contraponto, e não algum Duo de Consonancias do Moto Recto. Não se deve dar *fá*-contra *mi*, isto he, *fá*, ou *mi* no Cantochão, e *mi*, ou *fá* no Contraponto, nem ao Contrario, pois he Intervallo Dissonante no Contraponto, e tem o seu lugar na Composição, onde se póde melhor supprir com a Arte o seu defeito Natural. Quando puder ser, cantem as Partes com os Movimentos Contrarios, isto he; se o Cantochão sobe, que desça o Contraponto; ou se este ascende, que desça o Cantochão; mas não será erro se as Vozes subirem,

ou

ou descerem igualmente. Quando se procede de huma Consonancia imperfeita a outra Perfeita, deve-se passar á mais immediata, e proxima, assim como v. g. da 3.^a menor ao Unifono. Acabe-se, e termine-se o Contraponto sempre em Consonancia Perfeita, como no Unifono, 8.^a, ou 15.^a: isto entende-se a duas Vozes; porque sendo o Contraponto a maior numero dellas, então bem se pôde concluir em qualquer outra Especie Consonante 5.^a, 3.^a, 8.^a, e suas Compostas; excepto na 6.^a, que nesta não pôde acabar, nem principiar o Contraponto. Deve-se finalizar com a sua Clausula propria, que ha de ser com huma Falsa em Ligadura; e tambem se permite Clausular sem Especie Dissonante no Contraponto Solto. A cada parte principal de qualquer Compasso, deve sentir-se nova Consonancia no Contraponto, pois a elle pertence esta variedade, por quanto o Cantochão só fere diverso Movimento, de hum para outro Compasso. A'cerca das Dissonancias Livres, e não Ligadas, sempre hão de cantar Gradatim, e nunca de Salto, pas-
sân-

sando ligeiramente em diminuição; porém de tal modo, que não vão duas Dissonantes immediatas huma traz outra; mas que huma seja Consonante, e a outra Dissonante, como v. g. a primeira Figura, terceira, e quinta sejam boas Consonancias; e a segunda Nota, quarta, e sexta podem ser más, e Dissonantes, &c.

E X A M E XVIII.

Sobre o mesmo assumpto precedente.

Perg. **P**OR que se estabelecem tantos
I. Preceitos restrictos, e apertados, tantas limitações por diversos modos, Motos privativos da 8.^a, da 5.^a, &c. nos primeiros estudos do Contraponto, e ainda mesmo da Composição, se depois tomão-se licenças Poeticas sobre muitas destas cousas? *Resp.* Com tudo, he preciso não ignorar cousa alguma desses Preceitos; porque da falta do conhecimento das primeiras Regras scientificas, ficão embaraçados para sempre muitos dignos Professores, pois
 el-

elles certamente não serão universaes nesta Sciencia, ignorando esses mesmos Preceitos. O collocar as Vozes n'um Genero de Musica, he talvez improprio para outro. O Canto de Estante tem diversa Collocação, Harmonia de Vozes, Jogo de Especies, e outras muitas cousas, do que o Canto de Orgão. Neste a sciencia das Fugas, das competentes Respostas, dos seus Apertos incortando-as, tecendo nellas boas Imitações largas, e bem perceptivéis, he o caracter proprio desta Musica. Na Metrica, e Rhythmica Instrumental Harmonica são tantos os Preceitos, como devem ser os acertos no accentuar, e collocar a Letra nas Vozes sem confusão; no brilhante variar das Contraposições nos Remêdos, e Teimas dos Instrumentos; na Repartição delles, no gostoso, e airoso modo de cantar, de bolir, ou diminuir o Acompanhamento Geral; e em tudo mais de que deve o novo Compositor logo instruir-se desde os primeiros annos, que empregar no scientifico estudo desta nobilissima Sciencia.

Perg. II. Por que se estudão os Contra-

trapontos antes da Composição? *Resp.* Porque são as Chaves com que se abre a intelligencia da mesma Composição. Elles dispõem para Compôr com acerto, pois se exercita o Discurso, e se alcança o conhecimento de como devem guardar-se todas as Regras. Nelles aprende-se a variedade, as Glozas, e todos os mais primores da Arte.

Perg. III. Por que he principio da Composição o Contraponto Composto, ou Diminuido? *Resp.* He porque elle pôde ter todas estas qualidades: ha de ser Florido, ou Diminuido, Arado, ou Ligado, e por modo Fugato.

Perg. IV. Por que o estudo do Contraponto attende precisamente a dous fins, e quaes são? *Resp.* O primeiro he aprender a formar as Consonancias, assim com alguma Gloza, como sem ella; e o segundo habituar-se a elle, até saber manejar as Esppecies com promptidão, e acerto, segundo as precisas Regras, e privativos Preccitos da Arte.

Perg. V. Por que he precisa a moderação no principio do Contraponto; e ainda mesmo ácerca da Compositura?

Resp.

Resp. He porque a Composição do novo Professor deve proceder com hum Contraponto facil, Notas graves, e Vozes unidas, pois desta sorte chama a attenção do ouvido, que attende gostoso á Harmonia, porque affente melhor, e mais agradavel pela variedade dos Movimentos Contrarios das Vozes, sentindo aquelle todo que o arreбата, e suspende por este modo, sem a confusão do difficil, das Figuras muito ligeiras, e dos Intervallos mais apartados; o que não dá inteiro gosto, nem entretem a especção de quem ouve.

Perg. VI. Por que no Contraponto, que admite Volátas, ou Passagens, se requer que ellas sejam largas, rectas, e não de voltas? *Resp.* He porque fica mais airoso o Contraponto; pelo que não se deve Saltar no meio da Voláta, ainda mesmo que seja extensa; mas só terá algum lugar esse Redobre, no bater das partes principaes do Compasso.

Perg. VII. Por que he melhor, podendo ser, Cantarem as Vozes com os Movimentos Contrapostos? *Resp.* He por-

porque assim realça mais a Harmonia, e produz hum maravilhoso effeito.

Perg. VIII. Por que a precisa Regra de não dar duas Especies Perfeitas do mesmo Genero immediatas, se deve entender a sua prohibição de dous modos, e quaes são? *Resp.* O primeiro he, quando ellas são de huma propria Quantidade; e o segundo, quando os Movimentos são em tudo semelhantes; porém sendo de diversos Generos, e por Motos Contrarios, bem se podem escrever não só duas, mas tres, quatro, e mais, como v. g., depois do Unisono, 5.^a, depois de 5.^a, 8.^a, &c.

Perg. IX. Por que se manda no maior aperto do Contraponto, que para não serem ainda notadas duas 8.^{as}, ou duas 5.^{as}, medce huma parte inteira do Compasso n'outra Consonancia? *Resp.* He porque se for menos Valor da dita parte do Compasso, ellas serão presentidas do ouvido naquelle modo de proceder de Musica Contrapontante.

Perg. X. Por que se dá hum arbitrio certo, para que n'uma observação, ou revista de qualquer Compositura, se possa lo-

logo com presteza conhecer se ha duas 5.^{as}, ou duas 8.^{as}, e qual he? *Resp.* He o de advertir, se entre os Nomes da Solfa ha as mesmas Syllabas de Vozes em duas Partes a hum tempo, como v. g. *fá*, *sól*, ou *sól*, *lá* subindo, ou descendo, &c. no que infallivelmente se acharão duas 8.^{as}, ou duas 5.^{as}

EXAME XIX.

Sobre o mesmo assumpto do Contraponto Simples, e de Concerto a Duo, a Tres, e a mais Vozes.

Perg. **P**Or que alguns Mestres differem huns dos outros no modo de ensinar os primeiros Elementos do Contraponto, e da Composição?
Resp. Isso póde succeder por diversas causas: huns ensinão da mesma forte que aprendêrão; outros accommodão-se aos tempos; segundo lhes convem, como o Sabio Diogenes, dentro da sua Tina. Estes segundos Mestres não se demorão n'algumas cousas scientificas, e passão logo a infrontar aos seus novos Escolares

res n'uma sufficiente Pratica. Os primeiros fazem trabalhar em cada Compasso, sobre o Canto-fermo, a Imitação que lhes mostra no primeiro, e em todos elles mandão seguir o mesmo, attendendo alli mais ao preceito da Imitação, do que á propria Harmonia, pois não obrigão a dar 5.^a, ou 6.^a forçosa, mas sim, que dando-se n'um Compasso 6.^a; não se dê 5.^a (em Figuras que se contém) e no que se der 5.^a, não tem lugar a 6.^a, repetindo-se rigorosamente em todos os Compassos a Imitação do primeiro; e não podendo ella ser de Intervallos, que ao menos seja de Figuras. Isto he bem adequado para o fim de saber servir-se das Especies, livrar as duas 5.^{as}, ou duas 8.^{as}, e para usar dellas pelos seus Motos privativos. Os outros Mestres não se demorão nisto: fazem hum Baixo de Canto de Orgão, e talvez logo Diminuido, e mandão pôr sobre elle as Consonancias Imperfeitas, Perfeitas, e até mesmo as Dissonantes, mostrando-lhes tudo em muito boa Pratica, de sorte, que passão os Discipulos a Compór; mas alguns não che-
gão

gão a saber perfeitamente. Elles podem arribar, ou vir a ser Compositores Vulgares, mas não levão caminho de Musicos Scientificos.

Perg. II. Por que ha ainda muitas, e diversas circumstancias, que devem ser bem entendidas ácerca do Contraponto? *Resp.* Para que o novo Contrapontista se esmere em sabellas, instruindo-se em todas para as poder praticar.

Perg. III. Por que saltando o Contraponto, se ha de despedir, e deve tambem passar a Especie Consonante? *Resp.* He porque não se deve proceder de Salto a Especie Dissonante, por não se offender o ouvido; e ainda mesmo sempre que se mova o Cantochão, ha de ser a ultima Especie Consonante.

Perg. IV. Por que se prohibe, no Contraponto Solto, dar *fá* contra *mi*? *Resp.* Pelo desfabrimento, e aspereza da sua construcção naquelle genero de Musica, por ser este Intervallo só per si muito ingrato a ouvido; porém na Compositura póde-se usar, pois já então fica adocado com as outras Vozes, ou Especies.

Perg. V. Por que no Contraponto se pó-

póde acabar na 8.^a, e não em 5.^a, podendo-se entrar tanto em 5.^a, como na 8.^a? *Resp.* He porque para elle ser completo, ha de servir-se da Perfeição n'uma, e outra parte; e como a 8.^a, Rainha de todas as Consonancias, he a Consonante mais Perfeita, ella só deve coroar a Obra.

Perg. VI. Por que he Regra Geral, no Contraponto Solto, entrar a Voz d'elle depois de Pausa? *Resp.* Para que a dita Voz possa ouvir o Baixo, e tomar o tom.

Perg. VII. Por que no maior rigor do Contraponto não se deve passar das Especies Simples ás que são Compostas, nem ao contrario? *Resp.* He porque ha o defeito de não andarem Conjutas as duas Vozes, e ainda mesmo porque se perverte a boa ordem de proceder das Especies Simples ás Simples, e das Compostas ás Compostas, isto he, para que não Saltem as Vozes ao mesmo tempo, e humia só não faça maior Intervallo de Salto, que o de 5.^a; mas poderá usar o da 8.^a Incomposta com a precisão de que
não

não ande muito baixo, ou alto o Contraponto.

Perg. VIII. Por que se recommenda no Contraponto Solto, que havendo de passar da Especie Imperfeita á Perfeita, seja á mais proxima immediata?

Resp. He porque não se deve proceder de Salto ás Consonancias Perfeitas, o que produz máo effeito: pelo que he melhor andar da 3.^a menor ao Unisono: da 3.^a Maior á 5.^a: da 6.^a menor á 5.^a: da 6.^a Maior á 8.^a, &c.

Perg. IX. Por que se prohibem ao novo Contrapontista tres Movimentos, ou Transitos, de que não deve usar no Contraponto Solto, e ainda mesmo no de Concerto, e quaes são? *Resp.* O primeiro he o da 4.^a de Tritono, como desde o *fá* de F. ao *mi* de B. O segundo o Intervallo de dous Semitonos Maiores, que he o de 3.^a Diminuta, como desde o *fá* de B. b ao *ré* de G. *. E o terceiro, o que se acha desde o *fá* de F. Natural ao *sól* * de G., que he o de 2.^a Superflua. Estes Intervallos são alli prohibidos, para que se costume o novo Contrapontante a fazer cantar bem as Vozes.

Perg.

Perg. X. Por que no Contrapontão Solto não se hão de escrever dous pontos successivos n'um mesmo Signo sobre o Cantochão? *Resp.* Porque he faltar á variedade, e diversa Consonancia, que deve sempre haver, excepto n'alguem aperto, ou caso particular. A Tres já não he prohibido repetir no mesmo lugar duas Notas, porque ainda assim ha variedade de Consonancias. Porém absolutamente em qualquer outra Composição de duas Vozes, que não for Contraponto, bem se podem usar duas, ou mais Figuras n'um proprio Signo.

Perg. XI. Por que no Contraponto Solto se recommenda, que não he bom haver Pausas; e se for preciso alguma, que seja de pouco valor? *Resp.* He porque o mesmo Contraponto fica carecendo de tantas Consonancias, quantas forem as Pausas que nelle houver.

Perg. XII. Por que se manda no Contraponto sobre Cantochão, que em cada parte do Compasso haja Movimento de Voz? *Resp.* He porque o

Cantochão não póde mover mais, que de hum para outro Compasso.

Perg. XIII. Por que no Contraponto não se deve ir da 3.^a á 5.^a, ou da 6.^a á 8.^a por Moto Recto? *Resp.* Porque he saltar aos Motos privativos da 8.^a, e da 5.^a: esta dá-se subindo a Parte Grave, e descendo a Aguda; e para a 8.^a, ha de subir a Parte Aguda, e descer a Grave, como já se tem insinuado: logo não se podem dar estas Especies Perfeitas no Contraponto por Moto Recto.

Perg. XIV. Por que não tem sempre cabimento as Especies Falsas no Contraponto Simples, ou Solto? *Resp.* Porque ellas pertencem ao Contraponto Composto, ou de Concerto; porém na Clausula final póde-se admittir a Ligadura da 7.^a, desculpando em 6.^a Maior para cerrar na 8.^a, ou fazer com a 4.^a Perfeita, em Synalefa de Figura, a ultima Clausula.

Perg. XV. Por que só de tres modos se póde ir da 6.^a á 8.^a, e quaes são? *Resp.* São estes: quando o Baixo desce hum Ponto, v. g. de E. para D., e a Voz outra sobe sómente meio Ponto de C.

C. * para D.; ou quando desce o Baixo meio Ponto de F. para E., e lóbe a Parte alta hum Ponto de D. para E.; ou também quando o Baixo desce meio Ponto de B. b. para A., e a Voz superior outro meio Ponto de G. * para A.; e não de outra sorte, pois será faltar ao Moto Contrario disjunctivo, que se deve á 8.^a

EXAME XX.

Sobre o mesmo ponto, ou assumpto.

Perg. **P**OR que nas Composições, ou I. Contraponto de Concerto a Tres, he melhor haver sempre huma Especie Imperfeita, e outra Perfeita; e no caso de faltar alguma dellas, he menos mal que falte a Perfeita, do que a Imperfeita? *Resp.* A razão he, porque será mais Harmonica a Postura de Vozes, em que se achar hum Voz em 3.^a, e outra na 6.^a, não obstante ser mais Sonora a de 3.^a, e 5.^a

Perg. II. Por que as Especies Perfeitas 5.^a, e 8.^a não se podem dar de Golpe a Duo, nem a Tres? *Resp.* Porque

he o mesmo que dizer não se escrevão por Moto Recto ; pois dadas por esse modo , ellas pertencem ao lugar da quarta Voz.

Perg. III. Por que não se permite, nos Contrapontos a Tres sobre Baixo, usar a 8.^a, e a 5.^a de outro modo distincto do Contraponto Solto ? *Resp.* Porque essa premissão he sómente para a Compositura a quatro Vozes , pois nella o Salto de 4.^a, ou 5.^a salva os seus Motos proprios.

Perg. IV. Por que da 3.^a ao Unifono he permittido passar com Movimento de Vozes a Duo, e tambem a Tres da 5.^a ao mesmo Unifono ? *Resp.* Porque he o mais proximo , e conjuncto aquelle Transito ; e como se aparta de boas Consonancias , que são a 5.^a, e a 3.^a, pôde descer a elle, por não lhe ficar remoto ; mas isto não seja sem algum motivo preciso , pois he melhor abster-se do tal Unifono.

Perg. V. Por que no Contraponto a duas, ou tres Vozes se manda fugir de passar descendo da 6.^a á 5.^a, e subindo da 6.^a á 8.^a por Moto Recto ? *Resp.* He por-

porque descer da 6.^a á 5.^a he faltar ao Moto Contrario Conjunctivo, que he proprio da 5.^a, e porque ha a relação de duas 5.^{as} em Harmonia: o subir da 6.^a á 8.^a he tambem ir contra o Moto Contrario disjunctivo, que he dado á 8.^a; no que ha humaindizivel sequidão.

Perg. VI. Por que não hão de frequentar-se as 8.^{as} a Tres; e muito menos a duas Vozes? *Resp.* Pela razão da semelhança que ellas tem com o Unifono, pois não são tão acceitas ao ouvido, como as mais Consonancias; e assim não se deve usar das 8.^{as}, sem o pedir alguma grande precisão.

Perg. VII. Por que não se póde passar da 6.^a ao Unifono, movendo-se as Vozes, e nem da 3.^a á 8.^a por Moto Recto? *Resp.* Porque he faltar ao Movimento contrarissimo, em quanto da 3.^a para a 8.^a, e ácerca da 6.^a ao Unifono: além da mesma razão, he tambem por se apartar da Especie menos boa, qual he a 6.^a, para a que não he Consonancia, que he o Unifono, o que será ir de mal para peor.

Perg. VIII. Por que não só se ha de pas-

passar da Especie Imperfeita á Perfeita , mas tambem da Imperfeita a outra Imperfeita ? *Resp.* He porque não sendo assim ; não teria a Musica toda a variedade precisa : já disse , que da 6.^a Maior póde-se passar á 8.^a ; da 6.^a menor á 5.^a ; e da 3.^a menor ao Unifono ; e agora repito tambem , que não ha inconveniente para se poder fazer Transito ás 3.^{as} , e das 3.^{as} ás 6.^{as}

EXAME XXI.

Acerca da materia antecedente.

Perg. **P**Or que sempre que ha Encontro em qualquer Especie Dissonante, não póde ella suppôr pelo que he , movendo duas Vozes a hnni tempo ? *Resp.* He porque ha de ter algum abono , e este deve ser suppondo pela Especie Consonante , a que passe immediatamente.

Perg. II. Pôr que se permite de Grado o Encontro na Dissonante , quando he entre duas Consonantes ? *Resp.* He porque suppõe a Falsa pela segunda Consonante.

Perg.

Perg. III. Por que movendo o Compasso na Consonante, todas as Figuras; que houverem naquella parte, podem suppôr pela primeira, ou huma sim, outra não, ou pela primeira, e ultima, sendo Consonantes? *Resp.* He porque ha alguns casos, em que basta huma só Consonante, ou duas em cada parte do Compasso, ainda que as mais Notas não o sejam, no que todas as que são más, suppõe pela boa.

Perg. IV. Por que por Encontro de duas Vozes são prohibidas as Falsas, excepto a 5.^a Diminuta? *Resp.* Certamente, ainda que seja para Ligar, não suppondo outra Especie Consonante.

Perg. V. Por que ha Gloza sempre que houver Movimento Gradatim, fazendo Transito de Falsa a Consonante? *Resp.* Porque tambem ha a mesma Gloza, havendo Movimento de Consonante a Falsa.

Perg. VI. Por que em toda a Voz que move a Falsa ha Gloza, sendo com Figuras diminuidas? *Resp.* Assim he, como não seja para Ligar.

Perg. VII. Por que cantando duas
Vo-

Vozes por 3.^{as}, ou 6.^{as}, ainda que seja com Figuras apressadas, não he Gloza?

Resp. He porque para o ser realmente, ha de haver entre as mesmas Vozes, com quem se possa formar Consonancias, e Dissonancias, pois deixa de ser Gloza, quando não ha Transito de Consonante a Consonante, por meio da Dissonante.

Perg. VIII. Por que as Consonancias Imperfeitas se podem escrever sem limitação, tanto immediatas, como de Salto? *Resp.* He porque ellas podem ser Maiores, ou menores, no que esta mesma variedade conduz muito para a boa Harmonia.

Perg. IX. Por que se usão as Especies Dissonantes no Contraponto Composto, sómente de tres modos, e quaes são? *Resp.* Praticão-se de tres modos, por não se encontrarem as mais Regras da Arte. Elles são estes: por Ligadura: recebendo Ligadura: e por Gloza, tomando a má pela boa.

Perg. X. Por que se distingue o Contraponto a Duo, do que he de Concerto a Tres, ou a Quatro? *Resp.* O
Con-

Contraponto Solto he a variedade de Consonancias , e Movimentos só entre duas Partes ; porém em tres Vozes são os Contrapontos de Concerto. Neste não pôde faltar huma Parte sobre o Cantochão em Especie Imperfeita, occupando outra a 5.^a, ou 8.^a Nelle ha de fazer-se a Ligadura da 4.^a, e 5.^a, e a de 7.^a Não sendo Ligaduras ; devem andar as Vozes por Imitações sobre cada Ponto do Cantochão, desde o principio até ao fim , assim nos Movimentos, como em Figuras, e talvez em Syllabas, quando pôde ser.

Perg. XI. Por que são os Contrapontos a tres Vozes sobre Baixo os mais scientificos ? *Resp.* He porque nelles entrão Passos , fazem-se Ligaduras , e Clausulas tanto a da 4.^a, e 5.^a, como a de 7.^a, a da 9.^a, ou a de 2.^a inferior, &c.

EXAME XXII.

*Acerca da Composição sobre as duas
5.^{as}, ou duas 8.^{as}*

Perg. **P**Or que no Contraponto se
I. **P**roíbem duas 5.^{as} Perfeitas,
ou duas 8.^{as}, e na Composição se per-
mittem? *Resp.* No Contraponto não se
concedem duas 8.^{as}, ou duas 5.^{as} Perfei-
tas de hum mesmo Genero successivas
Immediatas, sendo por Moto Recto,
e na Composição podem-se escrever
por Movimentos Contrarios, havendo
alguma precisão, ou motivo.

Perg. II. Por que no Contraponto he
preciso que se metta huma parte do
Compasso de permeio de duas 5.^{as}, ou
duas 8.^{as} em differente Consonancia,
e na Composição basta só que não fira
huma na outra immediatamente; mas
que qualquer Figura Consonante, ain-
da que seja de pouco Valor, as possa
livrar? *Resp.* Isso até mesmo tem mais
alguma explicação. No Contraponto he
necessario que haja Figura, ou Figuras
em diversas Consonancias no meio de
duas

duas Perfeitas do proprio Genero; porém se entre duas 5.^{as} medear a 8.^a em Figura de menos Valor, que a dita parte, já ficão livres, e salvas. O mesmo dizem alguns Mestres pelo que respeita ás duas 8.^{as}, medeando a 5.^a: estou por huma, e outra excepção, se bem a 8.^a faz maior apartamento das 5.^{as}, do que a 5.^a das 8.^{as}. Em quanto á Composição Moderna, basta só que não firão rectamente para não serem duas Perfeitas: he sufficiente que medee v. g. huma Semicolchea, que passe pela 8.^a, para livrar as 5.^{as}, ou outra Semicolchea, que toque na 5.^a, para salvar as 8.^{as}: tambem se livrão com qualquer pequena Pausa: o que não sendo assim, seria hum aperto, e Regra infóffivel aos Compositores Modernos, ácerca da Musica Rythmica Instrumental Harmonica.

Perg. III. Por que na Composição se podem escrever duas 5.^{as}, sendo huma Perfeita, e outra Superflua, ou Diminuta, e ao contrario? *Resp.* He porque a Arte só prohibe as que forem de igual quantidade, e estas são diversas em Proporções.

Perg.

Perg. IV. Por que tambem se permitem, e como se assignão a Quatro, ou mais Vozes duas Consonancias Perfeitas immediatas de hum mesmo Genero ? *Resp.* Concedem-se por Movimentos Contrarios, permutando-se humma Parte ao mesmo Signo ; donde sahe outra , isto he , subindo a Voz Grave ao proprio lugar da Voz Aguda , e esta descendo a occupar aquelle posto da Voz Grave ; v. g. dizendo humma Voz *dó*, *fól* subindo , e a outra *fól*, *dó* descendo nos mesmos Signos , desta sorte , subindo humma Parte de G. Grave a D. Agudo , e descendo outra de D. Agudo a G. Grave , no que parecendo duas 5.^{as} , ou da mesma sorte respectivamente duas 8.^{as} , não he mais do que humma só 8.^a , ou 5.^a , pois ainda que se percebem os Movimentos , não se Transporta n'outra Consonancia , porque esta sempre fica nas mesmas posições , não obstante haver Commutação de Partes de Grave em Agudo , e de Agudo em Grave.

Perg. V. Por que a 5.^a , e a 12.^a não são duas 5.^{as} ? *Resp.* He porque são de dif-

differentes Generos , e permittem-se a Quatro , e dahi para cima , a qualquer numero de Vozes , havendo alguma precisão.

Perg. VI. Por que não só duas 5.^{as} Perfeitas , ou duas 8.^{as} são prohibidas , mas ainda mesmo duas 4.^{as} Justas descobertas na Harmonia ? *Resp.* He porque as Especies Perfeitas 5.^a , e 8.^a , sendo mais de huma , fazem a Harmonia seca , e incipida por falta de variedade ; porém se forem de differentes Generos , bem se podem dar ; assim como tambem as 4.^{as} Perfeitas com o Baixo , ou duas Vozes do meio , ainda que ellas sejam mais de duas , não sendo descobertas , isto he , o Tiple com o Baixo.

Perg. VII. Por que repetindo-se no proprio Signo , ou lugar muitas 5.^{as} , ou 8.^{as} , sem haver Movimento ascendente , ou descendente , ellas não se prohibem ? *Resp.* He porque se tomão todas , e entendem como se fora huma só.

Perg. VIII. Por que para se escreverem duas 5.^{as} subindo , huma Perfeita , outra Diminuta , he melhor que seja a primeira Justa , e a segunda Falsa ?

Resp.

IIIO EXAME INSTRUCTIVO

Resp. He para que a 5.^a Falsa possa sahir Gradatim á 3.^a, e isto não só nas Vozes do meio, mas ainda mesmo com o Baixo.

EXAME XXIII.

Sobre as Clausulas, ou Cadencias.

Perg. **P**Or que ha duas maneiras de I. Clausulas? *Resp.* Porque huma he Perfeita, e outra Imperfeita: a Perfeita, ou Verdadeira termina na 8.^a; a Imperfeita, ou fingida em 3.^a, 5.^a, ou 6.^a

Perg. II. Por que tambem se dizem Clausulas Simples, ou Compostas, segundo o acompanhamento das Partes? *Resp.* He porque as Simples são as que procedem por Figuras semelhantes, sem concorrer Especie Falsa Ligada; e as Compostas, as que se fazem com diversas Figuras, entre as quaes se ouve a Ligadura de 2.^a inferior no Baixo, ou entre as Partes a que o mesmo Baixo acompanha em 4.^a, ou 5.^a a Parte Ligada, ou a Ligadura de 7.^a Ellas são pro-

proprias do Contraponto de Concerto, e da Composição.

Perg. III. Por que , e como servem as Clausulas Simples , ou Compostas ?

Resp. He que as Simples são para o meio da Composição , e as Compostas proprias para o fim da obra , ou ainda mesmo pelo meio della nos pontos finaes.

Perg. IV. Por que se distingue a Clausula final da entremedia ? *Resp.* Porque a Clausula final he na Corda propria do Tom , e a entremedia na da mediação delle , a que tambem chamão Confinal , ou Suspensa por não fechar a Cadencia.

Perg. V. Por que são precisas as Clausulas fingidas ? *Resp.* Para quando não acaba o sentido da Letra , e se quer fugir das outras Clausulas para maior variedade , ou por outros diversos motivos.

Perg. VI. Por que se diz Cadencia , ou Clausula fingida ? *Resp.* He porque engana o ouvido , e não acaba nas Cordas costumadas , indo para outra Especie não esperada : assim como tambem,
quan-

quando a resolução de huma Ligadura, em lugar de ser Maior, se faz menor, ou ao contrario.

Perg. VII. Por que se diz Clausula, ou Cadencia? *Resp.* Por que he fim de periodo, ou conclusão, e remate da Obra.

Perg. VIII. Por que se usa da Clausula, não só no fim da Obra, mas tambem no contexto della? *Resp.* No fim da Obra he precisa para acabar a Composição; mas pelo meio faz-se por Elegancia, e neste caso póde-se não fechar a Cadencia na 8.^a, bastando sómente a Prevenção, Ligadura, e Desculpa, proseguindo logo o Compositor a Modular por onde quizer.

Perg. IX. Por que se dizem precisas na Musica as Cadencias, ou Clausulas? *Resp.* São tão necessarias as Clausulas, ou Cadencias em qualquer genero de Compositura, que sem ellas, ainda que tivesse principio, não teria fim, pois não póde haver este sem Conclusão, ou Clausula. Em summa: ha Cadencia Simples, e Composta: a Composta póde ser tambem singela, ou dobrada: a Cadencia

cia Simples na Clausula do Tom , he aquelle Transito que faz o Baixo de 4.^a á parte inferior, ou de 5.^a assima, e ao contrario, levando 3.^a Maior: quero dizer, he passar da Corda da 5.^a, ou da 4.^a para o Tom: da 2.^a para o Tom: da 7.^a Maior para o Tom, sem Especie alguma Falsa. A Cadencia, ou Clausula Composta Singela, he a da 4.^a, e 5.^a, ou a da 4.^a, e 6.^a; e a dobrada, entende-se desta sorte: sobre a Corda da 5.^a do Tom 3.^a, 5.^a, e 8.^a: logo 4.^a, e 6.^a: depois 4.^a, e 5.^a: e logo 3.^a, e 5.^a; e isto tudo sempre com a 8.^a A Clausula Suspensa Medial, ou Confinal he sobre a dita 5.^a do Tom, ou com a Ligadura da 4.^a, e 5.^a descendo a 4.^a á 3.^a Maior, ou tambem sem Ligadura, cahindo logo na 3.^a Maior, e 5.^a: chama-se Medial, porque he na Mediação do Tom; e Suspensa, porque não fecha a Cadencia. A Clausula Composta Real he, quando se escreve a Ligadura de 7.^a, que resolvendo na 6.^a, ou 3.^a Maior; fecha a Cadencia na 8.^a: ella póde terminar no Tom, descendo da 2.^a, ou saltando da 5.^a ao mesmo Tom.

EXAME XXIV.

Acerca da 4.^a que he Consonante, e Perfeita.

Perg. I. **P**Or que a 4.^a Justa he Perfeita, e Consonante, e não Especie Dissonante, ou Falsa? *Resp.* He porque a 4.^a Justa segue em tudo as condições, e operações da 5.^a, que he da mesma qualidade, pois ambas estas Especies são postas igualmente de huma sorte nas apparencias de Ligadura com o Baixo, sendo ellas Especies Perfeitas com o mesmo; pelo que se a 5.^a Justa he Perfeita, e Consonante, tambem a 4.^a he Consonante, e Perfeita: de sorte, que ou ambas hão de ser Perfeitas, ou Dissonantes.

Perg. II. Por que sendo a 4.^a Perfeita, he tomada na Pratica materialmente pelos menos-sabios, como Especie Falsa, ou Dissonante? *Resp.* He porque elles entendem ser com o Baixo aquella Ligadura, quando na verdade ella he com a Parte superior que a cobre; e para com o dito Baixo he só

na

na apparencia ; ou como Ligadura de Figura.

Perg. III. Por que a 4.^a Perfeita entre a 6.^a, ou 8.^a ha de ser collocada á parte superior , ou no meio , e não á parte inferior , excepto nas Clausulas?

Resp. A razão he ; porque a Consonancia , que se põe á parte inferior , contém em si tanta força , que della depende muito a boa Harmonia ; e ainda que a 4.^a não he Falsa , com tudo não tem o melhor lugar entre as Consonantes.

Perg. IV. Por que em Voz media he a 4.^a boa Consonante ? *Resp.* A razão he , por ser ella meio Harmonico , e Arithmetico da 8.^a

Perg. V. Por que o fundamento de qualquer Consonancia , ou Dissonancia a Tres , ou Quatro Vozes , são as duas Partes mais baixas ? *Resp.* He porque sobre ellas se põem todas as outras ; e para que a Musica seja Harmonica , he preciso que as duas Partes inferiores sejam boas Consonancias , no que se deve evitar , que o Tenor fique em 4.^a com o Baixo , ou Parte que for lo-

go immediata a elle ; mas isto he podendo ser.

Perg. VI. Por que na Composição se podem escrever duas , ou mais 4.^{as} entre as Partes particulares , e ainda com o Baixo , e não duas 5.^{as} Justas , ou duas 8.^{as} , sendo estas Especies mais Perfeitas do que as ditas 4.^{as} ? *Resp.* A 4.^a per si he secca ; acompanhada na Harmonia com a 6.^a , e mais Especies , he Consonante : e como entre duas , tres , ou mais 4.^{as} , que se podem escrever , sendo ellas desiguaes em Proporções , ha variedade (não obstante ser a 4.^a Especie Perfeita , como a 5.^a) podem-se dar muitas 4.^{as} , e não duas 5.^{as} , ou duas 8.^{as} ; porque a sequidão da dita 4.^a fica cuberta , e he muito menos do que aquella , que produzem as duas 8.^{as} , ou 5.^{as} consecutivas.

Perg. VII. Por que assim como não se permittem duas 8.^{as} , ou duas 5.^{as} Perfeitas entre todas as Partes da Composição , não se defendem tambem absolutamente duas 4.^{as} Justas ? *Resp.* Até mesmo duas 4.^{as} são prohibidas entre o Tiple , e o Baixo , se forem descobertas ;

po-

porém sendo nas Vozes do meio, isto he, entre o Tenor, e o Contralto, ou entre o Alto, e o Tiple, concedem-se, e de extrema necessidade ellas são precisas para o melhor, e total complemento da Harmonia.

Perg. VIII. Por que alguns graves Authores usárão da 4.^a Justa em Synalefa a duas Vozes? *Resp.* He porque assim mesmo satisfaz ao ouvido, maiormente descendo para a 3.^a; e então se conhece que ella não Padece, nem faz Padeecer, e que he Especie Consonante.

Perg. IX. Por que não se póde usar da 4.^a Superflua entre as Partes particulares, não havendo outra Voz mais baixa em 3.^a menor do Baixo? *Resp.* He porque em qualquer outra Especie que se ache, não sendo a dita 3.^a, ha de haver precisamente augmento de Dissonancias, o qual destroe de todo a boa Harmonia da Musica.

Perg. X. Por que he prohibida a Ligadura da 4.^a entre as Partes particulares? *Resp.* A razão he, porque não se póde achar o Baixo n'algum lugar, onde possa fazer a 4.^a totalmente Dissonante; e não sen-

sendo ella Especie Falsa, não deve ser só por si Ligada como tal, nem com o Baixo, nem entre as Vozes, onde a dita 4.^a faz o officio, e conserva o caracter de Consonante.

Perg. XI. Por que não faz a 4.^a Solta na collocação das Vozes tão boa Harmonia á parte inferior, como á superior? *Resp.* A 4.^a certamente não produz tão bom effeito inferior á 5.^a; como superior a ella; porque os numeros Harmonicos pedem que as Consonancias mais Perfeitas convenhão respectivamente no lugar mais Grave: a 5.^a he mais Perfeita do que a 4.^a; mas nem por isso se deve cubrir sempre a dita 4.^a na Harmonia, como querem alguns Professores. Ella Solta he melhor Superior á 5.^a, e á 3.^a menor, quanto mais, sendo a 4.^a Superflua. Porém com tudo, concorrendo com a 3.^a Maior, o seu lugar proprio he á parte inferior, o que se confirma com a experiencia. E ainda mesmo quando a 4.^a Perfeita he cuberta da 5.^a, ha Ligadura de 2.^a inferior entre as Partes particulares; e quando a 5.^a fica inferior á dita 4.^a, ha Li-
ga-

gadura de 7.^a entre as mesmas Partes, no que o ouvido sente maior satisfação na Ligadura de 7.^a, do que na de 2.^a, por ficar a 4.^a á parte superior.

E X A M E XXV.

Acerca das Especies Falsas em Ligadura, e das suas precisas condições.

Perg. **P**Or que se vale a Arte de tanta variedade de Especies para servirem na Composição? *Resp.* Ella não só admite, e ordena as delectaveis Consonancias, mas até mesmo as que se formão apraziveis Dissonancias para fazer indeces sensíveis a Harmonia, donde toma suas Especies, e differença, valendo-se do Sonoro das Vozes: pelo que se infere, que logrando este principal intento, como razão formal, será cousa indifferente o expressallo com esta, ou aquella Voz de Melodia Consonante, ou Dissonante, com tanto que seja proporcionalmente, segundo os privativos Preccitos da mesma Arte: no que ella tem adoptado as Ligaduras pa-
ra

ra introduzir com estimavel apresso as Falsas, e Dissonantes na Composição.

Perg. II. Por que se introduzirão as Especies Falsas na Musica? *Resp.* Por não carecer de hum dos maiores ornamentos da Harmonia, no que a Arte tanto se esmerou, que ellas fazem a dita Musica muito mais Sonora, e agradável.

Perg. III. Por que dizemos Dissonancia á Especie Falsa? *Resp.* Porque he huma mescla de Sons diversos, que offendem o ouvido, por ser hum duro, e aspero encontro de dous Sons, ou Vozes em Proporções contrarias; mas isto só em quanto não se usa, e põe em acto com aquellas previstas Regras, e singular modo que a Arte sabiamente lhe prescreve, e tem estabelecido; pois então as mesmas Dissonantes servem á Musica de muito maior realce, adorno, e variedade.

Perg. IV. Por que os Periodos da Musica tanto são delectaveis, quanto forem mais ornados das Especies Dissonantes? *Resp.* He pelo modo primoroso com que a Arte as introduz, e
põe

põe em Pratica para dissipar-lhe a sua aspereza, fazendo-as produzir assim effeitos muito mais Harmoniosos, e sumamente agradaveis, do que se a mesma Musica só se revestisse das Especies Consonantes.

Perg. V. Por que determinão os Musicos huma precisa definição da Ligadura, e das partes de que se compõem?

Resp. Ella he para a sua verdadeira intelligencia desta sorte: Ligadura he usar da Especie Falsa no bater das partes principaes do Compasso. Ella contém tres circumstancias, ou condições essenciaes: a primeira he Prevenir: a segunda Ligar: e a terceira Desculpar. Prepara no Movimento que precede á Ligadura na ultima Nota do Compasso da parte do ar, ou seja em Especie Consonante, ou Dissonante, ainda que seja a mesma em que ha de Ligar, ou n'outra qualquer; mas não pôde ser de Golpe, isso he, por Movimento de ambas as Vozes, o que só na 5.^a Falsa se permite para Prevenir nella. Liga em Especie Dissonante na parte principal do Compasso, e Desculpa na Imperfeita lo-

go Gradatim no Movimento seguinte; ou talvez na Perfeita, ou ainda mesmo n'outra Dissonante, quando he para Prevenir, e continuar mais Ligaduras.

Perg. VI. Por que se usa da Ligadura nas partes principaes do Compasso? *Resp.* Por excepção daquella Regra essencial, de que todos os Movimentos delle hão de ser em Figuras Consonantes no bater das ditas partes, quando não for Ligadura de Especie Falsa.

Perg. VII. Por que para se formar Ligadura são precisas somente duas Partes, ou Vozes? *Resp.* He porque basta que hum occupe o extremo Grave da Dissonante, e outra o Agudo, sendo as mais Especies só de acompanhamento, e não da essencia da mesma Ligadura.

Perg. VIII. Por que se fazem as Ligaduras humas vezes Perfeita, e outras Imperfeitamente? *Resp.* Pela variedade com que se podem escrever. Será Perfeita, quando Ligar, e Desculpar como deve, sobre a mesma Nota do Baixo: e he Imperfeita, quando o Baixo move ao tempo da Desculpa, ao
que

que se dá o nome de Ligadura burlada.

Perg. IX. Por que se chama Ligadura burlada á que se faz Imperfeitamente? *Resp.* He porque ao tempo da Desculpa foge o Baixo para outra parte, fazendo Transito, em lugar de estar quieto esperando a Imperfeita: e a este fugir, que parece engano, se dá o nome de burla.

Perg. X. Por que toda a Ligadura rigorosamente deve Desligar na Especie Imperfeita? *Resp.* A razão he, porque o Transito da Dissonancia a Especie Perfeita, he passar de extremo a extremo, como do Falso ao Perfeito, o qual se evita, salindo a Especie Imperfeita. Esta foi a primeira Regra da Arte: hoje tem as excepções de tambem poder Desligar na Perfeita, ou em diversa Falsa para tornar a Ligar, isto he, para Prevenir outra Ligadura.

EXAME XXVI.

Que apura o mesmo assumpto antecedente.

Perg. **P**Or que se denomina a Ligadura, que faz o Baixo, de 2.^a inferior? *Resp.* Porque elle he a Parte Falsa que Padece, e como tal Prepara, Liga, e Desculpa ácerca da que o faz Padeecer Ligado em 2.^a daquella Parte superior, por estar a que Liga no lugar da segunda Voz da Composição, que he sempre a que Padece, sendo primeira a que lhe fica logo immediata: no que a Parte Ligada conta de cima para baixo, e por esta razão he de 2.^a inferior a sobredita Ligadura: póde Preparar em 3.^a, 5.^a, 6.^a, ou Unifono: liga em 2.^a inferior da que a cobre, e ha de Desculpar na 3.^a, estando a Parte superior quieta; mas se ella saltar de 4.^a assima, ou 5.^a abaixo ao tempo da Desculpa, será na 6.^a

Perg. II. Por que Ligando o Baixo, e sendo a Composição a Tres Vozes, se dá á terceira Voz a Especie da 4.^a,

e

e não a da 6.^a? *Resp.* Porque a 6.^a he o lugar da quarta Voz na conducta desta Ligadura.

Perg. III. Por que na Ligadura de 2.^a, sendo Menor, se manda fugir de Preparar na mesma 2.^a? *Resp.* He por não se ouvir muito esta Dissonancia, que he durissima; porém sendo a 2.^a Maior, como não he tão Dissonante como a outra, póde-se Prevenir nella.

Perg. IV. Por que a 2.^a, que se escreve sobre a Ligadura do Baixo, ao tempo que este Resolve, póde ella saltar; v. g. da 2.^a á 6.^a? *Resp.* He porque á Especie que faz Padecer, tambem se lhe concede Movimento ao tempo da Desculpa.

Perg. V. Por que tem só dous Transitos a 4.^a Superflua, com que se acompanha a Ligadura de 2.^a inferior do Baixo? *Resp.* Porque ella não póde ter outros, pois ha de subir para a 6.^a, ou descer para a 3.^a na Desculpa do mesmo Baixo.

Perg. VI. Por que a 4.^a Superflua póde ser Ligada no Baixo? *Resp.* He porque o Baixo póde tambem Preparar
pa-

para com ella em 3.^a, 5.^a, 6.^a, ou 8.^a; e quando Desculpa o mesmo Baixo, he na 6.^a para onde sóbe a dita 4.^a

Perg. VII. Por qué he huma cousa receber o Baixo as Ligaduras, e outra fazer o mesmo Baixo Ligadura? *Resp.* Fazer o Baixo Ligadura, he quando Liga de 2.^a inferior, e as outras Partes lhcs servem de acompanhamento; e receber o Baixo as Ligaduras, he quando elle serve só de acompanhar as mesmas, que são feitas entre as ditas Partes.

Perg. VIII. Por que he propria a Corda da 4.^a, e a do mesmo Tom para a Ligadura da 2.^a inferior? *Resp.* He porque a Ligadura que o Baixo faz, acompanha-se com 4.^a Superflua, e 6.^a: esta Harmonia he semelhante á que produz a dita Corda da 4.^a do Tom, quando desce da 5.^a, e na Resolução cahe na Postura de Vozes propria da 3.^a, ou 7.^a do mesmo Tom.

EXAME XXVII.

*Acerca do ponto antecedente das
Ligaduras.*

Perg. **P**Or que são concedidas ás Especies Falsas postas em Ligadura, muitas sortes de Preparar, e Desculpar em diversas Especies? *Resp.* He porque a Arte pertende sempre dar á Musica a maior variedade. A 7.^a tem a sua conducta de 3.^a, e 5.^a: póde Preparar em 3.^a, 5.^a, 6.^a, ou na 8.^a: ha de ter a sua Desculpa por algum destes tres modos: com o Baixo quieto, Desliga na 6.^a: movendo elle de 4.^a assima, ou 5.^a abaixo, Desculpa na 3.^a: e subindo de Grado, Resolve na 5.^a Perfeita, ou Falsa.

Perg. *II.* Por que nas Cordas do Tom 2.^a, 6.^a, 7.^a, ou da 4.^a alterada; são mais proprias as Ligaduras de 7.^a, do que em outras? *Resp.* He porque como as ditas Cordas tem propriamente 3.^a, e 6.^a, com estas Especies ficão logo, que Desculpa a 7.^a, e se deixá a 5.^a, que lhe servio de acompanhamento.

Perg.

Perg. III. Por que na conducta da 7.^a, humas vezes póde levar a 5.^a, e outras não? *Resp.* Quando a 5.^a for Perfeita, póde acompanhar a 7.^a; porém quando a 5.^a he Falsa, esta deve cumprir as suas precisas condições como tal, ou não se lia de escrever, mas sómente a 3.^a Note-se, se o acompanhamento da 7.^a contém 3.^a Maior, póde levar a 5.^a Perfeita, e he Regra geral.

Perg. IV. Por que se diz, que tambem a 7.^a Desculpa na 8.^a? *Resp.* He porque assim parece; mas será por Supposição na 6.^a, havendo Gloza.

Perg. V. Por que se póde Desligar de hum a 7.^a em outra, e da 7.^a na 4.^a de Tritono, ou Superflua? *Resp.* Tudo póde ser por Supposições, e Glozas, isto he, suppondo pela primeira Figura todas as outras que são Gloza, o que se permite para o bom modo de cantar.

Perg. VI. Por que não póde Prevenir-se na 7.^a, para ligar em 9.^a nem Preparar em 9.^a para ligar na 7.^a, ainda que nas mais Dissonantes he permittida a Prevenção na mesma, ou n'outra Falsa para Ligar qualquer? *Resp.* Assim he;

po-

porém nas sobreditas não se consente; por não ir contra o Natural; porque a Ligadura da 9.^a, ou 2.^a inferior he propria ao Baixo, e a de 7.^a á Parte superior: do que se segue, que o Baixo não ha de Ligar em 7.^a, nem entre as Vozes Agudas pôde haver Ligadura de 9.^a propriamente; e na Especie, que não admite Ligadura, não se deve Prevenir.

Perg. VII. Por que para se fazer Ligadura de 7.^a, de 2.^a, ou de 5.^a Falsa bastão sómente duas Vozes? *Resp.* He porque qualquer destas Especies Falsas; não precisa de mais acompanhamento para fazer o seu effeito em Ligadura: a 7.^a desce ordinariamente á 6.^a, a 2.^a á 3.^a, e a 5.^a Falsa tambem á 3.^a; mas nesta ultima ha de subir o Baixo Gradatim.

Perg. VIII. Por que he mais attendivel, e singular a 6.^a menor para a Prevenção das Ligaduras, do que a 6.^a Maior, e em que circumstancias? *Resp.* He porque na 6.^a menor pôde-se Preparar para Ligar mais Dissonantes, do que na 6.^a Maior: nesta não se ha de Prevenir mais, que para Ligar em

7.^a Maior, e a Ligadura da 4.^a, e 5.^a; e naquella póde-se Preparar para Ligar a dita Ligadura da 4.^a, e 5.^a, a de 5.^a Falsa, e a de 7.^a menor.

Perg. IX. Por que não se póde Preparar a Ligadura da 9.^a na 8.^a, e resolver tambem na mesma 8.^a? *Resp.* Porque são duas 8.^{as} prohibidas; pois sendo a 9.^a Especie Falsa, como he, ella não as salva, porque huma Diffonante não livra duas Perfeitas.

Perg. X. Por que a Ligadura da 9.^a Superior, ácerca do Baixo practicamente, tem fô para a sua Prevenção a 3.^a, ou 10.^a, 5.^a, 6.^a, e não sempre a 8.^a? *Resp.* He porque não deve Preparar na 8.^a para Desculpar na mesma; mas póde Prevenir na 8.^a para Resolver de muitas sortes, por Movimento de ambas as Partes ao tempo da Desculpa, sendo o Baixo diminuido. Póde Desculpar na 6.^a, subindo o Baixo de 3.^a: na 3.^a, ou 10.^a, descendo de 3.^a o Baixo: na 5.^a, saltando o mesmo Baixo de 4.^a affima; e estando o Baixo quieto, na 8.^a, não tendo Preparado nella. A 9.^a tem a sua conducta de 3.^a, e 5.^a

Perg.

Perg. XI. Por que não póde Desculpar, ou Preparar sempre a Ligadura da 9.^a, a da 5.^a Falsa, e a da Superflua sobre o mesmo Baixo, estando elle quieto? *Resp.* A Ligadura da 9.^a não he Especie, em que se possa Prevenir, Ligar, e Desculpar sobre o mesmo Baixo; porque para nella se Preparar, e Ligar, he Dissonancia muito aspera: a da 5.^a Falsa, ou da Excessiva tem a mesma sorte, precisaõ de não poder Desligar na 3.^a, sem mover subindo immediatamente a Parte inferior.

Perg. XII. Por que a Ligadura da 9.^a he muito adequada em todas aquellas Cordas, que no bater das partes do Compasso pedem 3.^a, e 5.^a? *Resp.* He porque estas Cordas ficão sempre com essas mesmas Especies no Ligar, e Resolver da 9.^a

Perg. XIII. Por que se póde fazer ao mesmo tempo a Ligadura de 7.^a com a da 9.^a: a da 9.^a, ou a de 7.^a com a da 4.^a, e 5.^a? *Resp.* He porque o proprio acompanhamento, ou conducta de 3.^a, e 5.^a, que se dá á Ligadura de 7.^a, he parcial á Ligadura da 9.^a; pelo que podem con-

correr juntas: e em quanto ás Ligaduras da 9.^a, ou 7.^a com a da 4.^a, e 5.^a; esta tambem concorda com qualquer das outras duas Ligaduras, excepto em levar a 3.^a, depois que desce a ella a mesma 4.^a

Perg. XIV. Por que se acompanha a Ligadura da 9.^a, e 4.^a só com a 5.^a, e não se lhe póde escrever juntamente a 8.^a, nem a 3.^a? *Resp.* He porque a 8.^a não póde caber por conta da 9.^a, nem a 3.^a pelo respeito da 4.^a: no que só a 5.^a he o seu acompanhamento, por ser ella parcial á 9.^a, e á mesma 4.^a

Perg. XV. Por que Ligando huma Voz a 5.^a Falsa, lhe dá a Arte diversos lugares para a sua Prevenção? *Resp.* Ella póde Prevenir ordinariamente em 3.^a, na mesma 5.^a, em 6.^a, ou 8.^a; mas depois de Ligar, ha de o Baixo subir Gradatim para receber a Desculpa em 3.^a; e se elle mover de 3.^a abaixo ao tempo de Desligar, então será na 6.^a. A conducta da 5.^a Falsa he de 3.^a, e 6.^a, ou talvez de 7.^a

Perg. XVI. Por que a 5.^a Falsa ordinariamente tem as Cordas da 7.^a, e a da

da 4.^a alterada do Tom para a sua Ligadura, ou junta com a 7.^a, ou só per si Ligada, ou opprimida da 6.^a? *Resp.* He porque ella logo se ha de Resolver em 3.^a sobre a Corda da 5.^a, ou do proprio Tom.

Perg. XVII. Por que he prohibido fazer Ligaduras da 4.^a, e 5.^a seguidamente, assim como se fazem as de 7.^a, ou 9.^a? *Resp.* Porque seriam tantas 5.^{as} Gradatim com o Baixo no acompanhamento das 4.^{as}, quantas fossem as ditas Ligaduras.

Perg. XVIII. Por que acompanhando-se tambem as Ligaduras de 7.^a com a 5.^a, se podem fazer estas seguidamente, e não as da 4.^a, e 5.^a? *Resp.* Porque á Ligadura de 7.^a lie a 5.^a Especie de acompanhamento, por ser com o Baixo a Ligadura; e na da 4.^a, e 5.^a serve esta de primeira Voz á Ligadura, como essencial della, por ser entre as Partes particulares.

Perg. XIX. Por que a Synalefa da 4.^a póde Resolver apparentemente com o Baixo de tres modos; e quaes são? *Resp.* São estes: Póde descer á 6.^a, moven-

vendo o Acompanhamento de 4.^a á parte inferior : á 3.^a sobre a mesma Nota com quem parece que liga : e á 8.^a saltando o Baixo 3.^a assima ; mas verdadeiramente ella só Resolve em 3.^a da Parte superior com quem faz a Ligadura, ainda que o Baixo póde mover dos tres modos sobreditos.

Perg. XX. Por que são as Ligaduras de 2.^a, a da 4.^a, e 5.^a, e a de 7.^a, as que se podem escrever com todas as suas condições perfectas, sem mover a Voz com quem liga? *Resp.* He porque ellas tem a possibilidade de Prevenir, Ligar, e Desculpar Gradatim, descendo logo á Especie Imperfeita, estando o Baixo quieto ; o que não póde fazer sempre a Ligadura da 9.^a, ou a da 5.^a Falsa, ou Superflua, pois nestas ultimas de necessidade ha de mover subindo a Parte inferior com quem Padecem, para encontrar com a Desculpa.

Perg. XXI. Por que ha duas Ligaduras, que huma póde evitar duas 5.^{as} na Harmonia, e outra conceder as duas 5.^{as} n'outras tantas Notas subindo? *Resp.* Para soccorro da Arte ; porque a Liga-
du-

dura de 2.^a inferior no Baixo, Ligando na Corda 4.^a do Tom, evita as duas 5.^{as} que haverião na Harmonia, indo da dita 4.^a para a 5.^a do mesmo Tom: pelo que as Especies da Ligadura são as proprias que competem á 5.^a. A Ligadura de 7.^a, v. g., sobre a 2.^a do Tom, he para se poder praticar tambem duas 5.^{as} na Harmonia, como são a 5.^a, que compete á propria Corda do Tom, e a 5.^a com que se acompanha a 7.^a Ligada na sobredita Corda 2.^a do Tom.

EXAME XXVIII.

Que apura o proprio assumpto das Ligaduras, e até mesmo entre as Partes particulares.

Perg. **P**Or que ha Especies Dissonantes postas em Ligaduras entre as Vozes? *Resp.* Para com ellas haver maior perfeição na Harmonia. Não he só com o Baixo que se contão as Especies Consonantes, ou Falsas, tambem se attendem ácerca das Partes parti-

ticulares as Consonancias, e Dissonancias entre si: a 2.^a, e a 7.^a podem-se Ligar entre as Vozes, e a 5.^a Falsa; mas esta ao mesmo tempo será 7.^a com o Baixo; e recebendo este a Ligadura, já então não he entre as Vozes, por ella ser com o proprio Baixo, como Parte mais principal.

Perg. II. Por que estendeo a Arte á Ligadura particular entre as Partes oindulto, ou privilegio de que tivesse as suas mesmas condições essenciaes de Preparar, Ligar, e Desculpar? *Resp.* Para que se entendesse alli mesmo, que a Preparação se póde fazer em Especie Consonante Perfeita, ou Imperfeita, e até mesmo na Dissonante, que ha de ser Ligada, ou n'outra qualquer. Para que não se ignorasse que a Figura, ou Nota que Liga, seja em Especie Falsa: e para que se advertisse que a Desculpa desça á Imperfeita, assim como se pratica com o Baixo.

Perg. III. Por que as Ligaduras Perfeitas entre as Vozes particulares ou são de 2.^a inferior, ou de 7.^a? *Resp.* He porque se a Voz que Liga está superior
á

á que faz Padeecer, he de 7.^a; e se lhe fica inferior, he de 2.^a

Perg. IV. Por que não se podem escrever entre as Partes particulares, fóra de Ligadura, as Dissonantes 2.^a, e 7.^a?

Resp. He porque ellas absolutamente não de ser Ligadas, tanto entre as Vozes, como com o Baixo.

Perg. V. Por que são mais as Ligaduras que se fazem entre as Partes particulares, do que com o mesmo Baixo; e como se devem entender humas, e outras? *Resp.* A Ligadura entre as Partes he quando huma Padece, e outra a faz Padeecer: e com o Baixo he quando elle mesmo Padece, Ligando de 2.^a inferior, ou faz Padeecer a alguma Parte particular em 7.^a

Perg. VI. Por que podem representar-se, ou parecer Dissonantes as Especies Perfeitas, e ainda mesmo as Imperfeitas? *Resp.* Para com o Baixo de nenhuma fórma; porém sim entre as Partes particulares, pois não obstante serem com o Baixo boas Especies, ellas mesmas entre si humas com outras podem Padeecer como Dissonantes: de
for-

forte, que todas as Especies tem a possibilidade de fazer Ligadura de 2.^a inferior, humas com outras, ou sejam Falsas, Perfeitas, ou Imperfeitas; mas ao mesmo tempo ácerca do Baixo, não deixarão de ser Imperfeitas, Perfeitas, ou Falsas: e estas ultimas serão, neste caso, duas vezes Dissonantes. Sobre hum Tasto fêrmo escreva-se a 8.^a cuberta da 9.^a: a 7.^a da 8.^a: a 6.^a da 7.^a: a 5.^a da 6.^a: a 4.^a da 5.^a: a 3.^a da 4.^a: a 2.^a da 3.^a: o Unifono da 2.^a; e a que for Padecendo, vá Desculpando: no que se vê, que todas estas Especies fazem Ligadura de 2.^a inferior com aquella que a faz Padecer: o que não obstante, ellas são para com o Baixo 8.^a, 7.^a, 6.^a, 5.^a, 4.^a, 3.^a, e 2.^a, sendo as que são Falsas de sua naturêza duas vezes Dissonantes, huma com o mesmo Baixo com quem Padecem, e outra com a Parte superior que tambem as opprime, e mortifica.

Perg. VII. Por que distingue a Arte a Ligadura de Figura Consonante, da Ligadura de Especie Falsa; e como isto se entende entre os Musicos Sabios?

Resp. He porque o Compositor pôde
con-

contar as Especies , e Figuras de hum modo com o Baixo , e de outro com qualquer das Partes particulares. A Ligadura , v. g , da 5.^a , e 6.^a mostra o que he Ligadura de Figura , ou Ligadura de Especie Falsa: a Ligadura , em que está a 5.^a Perfeita com o Baixo , he de Figura Consonante , qual he a dita 5.^a; porém esta tambem será ao mesmo tempo Ligadura de 2.^a inferior , Especie Falsa , ácerca da que a opprime , e faz Padecer. Mais claro: para com o Baixo , he Ligadura de Figura Consonante ; e para com a que está em 6.^a do mesmo Baixo , he Ligadura de Especie Falsa. O proprio se deve observar concernente á 4.^a Justa , quando esta se põe com o Baixo na Synalefa da 4.^a , e 5.^a: no que se entende bem , e verdadeiramente a distincção que faz a Arte da Ligadura de Especie Falsa , á Ligadura de Figura Consonante.

Perg. VIII. Por que se dá o nome de Ligadura de 2.^a inferior entre as Partes , quando se escreve sobre o Baixo 4.^a , e 5.^a , ou 5.^a , e 6.^a? *Resp.* He por serem estas mesmas Especies as que estão

tão Ligadas entre si em 2.^a, ao mesmo tempo que ellas tambem fórmão 5.^a, e 6.^a, ou 4.^a, e 5.^a com o Baixo: e as proprias condições que tem sobre elle estas Ligaduras, as mesmas se observão, sendo entre as Vozes Preparando na Consonante, ou Dissonante, Ligando na Falsa, e Desculpando na Imperfeita: advirto, que póde ser com o Baixo a Ligadura da 4.^a, e 5.^a, e ser entre as Partes de 2.^a ou 7.^a: quero dizer, quando a Voz mais alta Padece, he de 7.^a; e quando Padece a mais baixa, he de 2.^a

Perg. IX. Por que com o Baixo não ha obrigação de Desligar, não sendo a Ligadura com elle? *Resp.* He porque na Resolução das Ligaduras, que se fazem entre as Vozes, póde o Baixo ir nesse tempo a qualquer Especie Consonante que lhe for melhor.

Perg. X. Por que he o Baixo humas vezes preciso á Ligadura, e porque deixa outras de o ser? *Resp.* Deixa de ser preciso o Baixo nas Ligaduras particulares, que se fazem entre as Vozes, porque então elle só he, naquelle Periodo de Musica, Parte de Acompanhamento,

e não effencial á Ligadura; pois ainda que se lhe tire, sempre ficará a Ligadura bem feita: e he preciso, quando elle mesmo Padece em 2.^a inferior, ou faz Padeecer de 7.^a a outra Parte.

Perg. XI. Por que as Ligaduras de 2.^a inferior, ou de 7.^a entre as Partes particulares, se escrevem communmente sobre as Cordas 4.^a, 5.^a, ou 7.^a do Tom?

Resp. He porque estas Cordas sempre são Acompanhamento das ditas Ligaduras particulares; pelo que ellas Resolvem entre si como devem, ao mesmo tempo que formão Especies Consonantes com o Baixo.

Perg. XII. Por que dando-se 5.^a Superflua em Ligadura, se ha de escrever com ella precisamente 6.^a menor, e não

Maior? *Resp.* He porque a 6.^a menor he Consonancia mais aprazivel do que a 6.^a Maior, a qual neste caso seria insoffrivel: no que achando-se a 5.^a Excessiva em Ligadura com o Baixo, ha de humia Voz concorrer na 6.^a menor para produzir boa Harmonia.

Perg. XIII. Por que a Ligadura da 4.^a, e 5.^a, e a da 5.^a, e 6.^a não fazem

Li-

Ligaduras com o Baixo? *Resp.* He por-
 que ellas são Especies Consonantes Per-
 feitas, e não Falsas; pelo que só entre
 si he que podem fazer Ligaduras parti-
 culâres, e não com o Acompanhamen-
 to, pois elle ácerca destas Ligaduras he
 só huma Parte aggregativa com que as
 acompanha. A Ligadura superior da
 4.^a Superflua escreve-se com a 5.^a: pó-
 de Desculpar em 3.^a sem mover o Bai-
 xo. A Ligadura da 4.^a Diminuta quer
 o seu acompanhamento na 5.^a Falsa, ou
 na 6.^a: Desculpa em 3.^a; mas ha preci-
 são de mover o Baixo Gradatim subin-
 do. A Ligadura da 5.^a Superflua, ou Ex-
 cessiva com o Baixo, tem a sua condu-
 cta de 3.^a, e 6.^a menor; ha de precisa-
 mente fazer-se Gloza, e depois mover
 o Baixo subindo de grado para Descul-
 par na 3.^a Esta Ligadura faz-se poucas
 vezes.

E X A M E XXIX.

*Acerca de outras mais circumstancias
das mesmas Ligaduras.*

Perg. **P**Or que as Dissonantes suppõe
I. pelo que são, quando nellas se
Liga, e não por Consonantes? *Resp.*
He porque então cumprem na Ligadu-
ra como devem, os preceitos da Arte
de Preparar, Ligar, e Desculpar.

Perg. II. Por que havendo Ligadura
Perfeita, suppõe a Especie Falsa pelo
que he alli, para que se possa avaliar
no ouvido como Consonante? *Resp.*
Ha de se entender tambem assim; ainda
quando está Ligada perfeitamente com
as mesmas condições que manda a Arte:
e a razão he, porque o tempo da Li-
gadura he hum Período Sonoro, e por
isso suppõe pelo que he toda a Especie
Falsa em Ligadura; mas não assim fóra
della, pois não póde nenhuma Especie
Dissonante suppôr, não sendo pela boa;
á sombra de quem só ha de passar.

Perg. III. Por que póde acompa-
nhar-se a Parte que Liga com outra, que
se-

seja Especie sua Dissonante? *Resp.* He porque toda a Falsa Ligada ácerca do Baixo, póde fazer juntamente outra Ligadura de 2.^a inferior com Parte superior que a cubra, e que a faça tambem Padecer; como v. g., opprimir a 7.^a com a 8.^a; as 4.^{as} Dissonantes Diminuta, ou Superflua, com a 5.^a Falsa, ou Perfeita: a 9.^a com a 10.^a: a 5.^a Diminuta com a 6.^a menor; porque assim he que se fórmão as Ligaduras de 2.^a inferior entre as Partes perfeitamente. Note-se: a Ligadura da 4.^a, e 5.^a Juistas; a da 5.^a, e 6.^a são propriamente Ligaduras particulares entre as Partes, e não com o Baixo com quem a 4.^a, ou 5.^a são Consonantes Perfeitas, ainda que pareça que se appellidão a respeito d'elle, como já insinuei outras vezes.

. Perg. IV. Por que huma propria Especie póde ser considerada em diferentes modos? *Resp.* Porque huma couza he contalla com o Baixo, e outra comparalla com as mais Vozes. Combinando as Consonancias 3.^a, 5.^a, e 8.^a sobre o Unifono, acharemos que a 5.^a tambem está em 3.^a da 3.^a do Uni-

Unifono: a 8.^a fórma juntamente 6.^a com a 3.^a, e 4.^a Perfeita com a 5.^a, de forte, que havendo a relação destas Especies entre as Partes, não deixão de ser ao mesmo tempo 3.^a, 5.^a, e 8.^a sobre o Unifono, ou Baixo.

Perg. V. Por que na Ligadura do Baixo, que lie de 2.^a inferior, á qual, sendo a Quatro, compete tambem a 4.^a Superflua, e a 6.^a: no caso de ser a maior numero de Vozes a Composição, quaes são as Especies que devem dobrar-se? *Resp.* A primeira, que se duplica, lie a 2.^a superior; e se forem mais Vozes, a 6.^a; de forte, que a 4.^a de Tritono nunca se dobre por ser muita a sua Dissonancia, ainda que seja a oito Vozes.

Perg. VI. Por que tambem a mesma Ligadura de 2.^a inferior no Baixo póde ser acompanhada com a 5.^a, sendo a Tres? *Resp.* Porque a Tres lie alli mais Sonora com a 5.^a, do que com a 6.^a, mas lia de ser a 4.^a Perfeita; e sendo a Quatro, dobre-se a 2.^a superior, como está dito.

Perg. VII. Por que nas Composições

a Tres, na Ligadura da 4.^a, e 5.^a: na de 7.^a: na da 9.^a se deixa sempre huma Especie daquellas com que se acompanhão estas Ligaduras para o lugar da quarta Voz, e quaes são? *Resp.* Na Ligadura da 4.^a, e 5.^a deixa-se a 8.^a: na de 7.^a, e na da 9.^a não tem alli o seu lugar a 5.^a, mas sómente a 3.^a; e isto he, porque a 8.^a, e a 5.^a são neste caso menos Harmoniosas, e só occupão o lugar proprio de encher, quando a Composição for a Quatro.

Perg. VIII. Por que ha de achar-se no posto; ou lugar da terceira Voz a Especie, que acompanha a Dissonante na Ligadura? *Resp.* Porque a primeira Voz he o Baixo: a segunda Voz a Especie que Liga, e Padece na Dissonante: a terceira Voz a Especie que a acompanha; e a quarta Voz a que se acha na 8.^a, ou 5.^a do Unifono: de forte, que Ligando a 4.^a, ou a 7.^a, a Voz que está em 8.^a com a primeira, he quarta Voz; e quando Liga a 9.^a, he a quarta Voz a que se acha em 5.^a com o Baixo: no que se entendem os lugares proprios das Especies a Duo, a Tres, e

a Quatro, observando-se esta dita ordem. A ponderação de 1.^a, 2.^a, 3.^a, e 4.^a Voz de que se trata, não he de Fé; mas sim huma precisa noção das Especies; que são melhores na formalidade da boa Harmonia, e que produzem, por este modo, maior effeito; porém não tira que seja abolida alguma vez, quando não fizer Cantar bem as Partes, ou por qualquer outro motivo racional.

Perg. IX. Por que se adverte que a Prevenção da Ligadura póde ser de mais, ou menos, ou igual Valor que a Figura Ligada? *Resp.* He porque não está nisto a sua essência; mas sim em que a Falsa não exceda ordinariamente huma parte do Compasso: como também não he da mesma essência, que a Desculpa possa ter igual; ou menor, ou maior demora do que a Figura Ligada. Mais claro: a Prevenção póde ser absolutamente em qualquer Especie Consonante, ou Dissonante; advertindo porém, que se Preparar, ou Prevenir na Especie Dissonante, maiormente sendo a mesma em que se Liga, não deve exceder a Prevenção huma parte do Com-

passo , por não estar muito tempo na Falsa : de ordinario deve Prevenir nas partes menos principaes do Compasso , e Ligar nas mais principaes delle , que he sempre no bater da primeira do chão , ou do ar , e Desculpar Gradatim logo na outra immediata.

Perg. X. Por que he prohibido Prevenir Ligadura na Especie Dissonante , por Movimento de duas Vozes? / *Resp.* He por não ir de chofre á mesma Dissonante , que ha de Preparar a Ligadura.

Perg. XI. Por que he contra a Arte proceder de longe , e maior perfeição o Transitar de perto , á Especie Falsa? *Resp.* He porque assim não se faz tão sensível a Dissonancia , e ainda mesino por ser imperfeição o salto no melhor modo de Cantar.

EXAME XXX.

Que apura mais a materia das Especies Falsas em Ligadura.

Perg. **P**Or que se póde ás vezes accommodar nos Tons de 3.^a menor, como v. g. em o de D., na Ligadura do Baixo sobre a Corda da 4.^a do Tom, em lugar da 2.^a, a 3.^a menor com a 4.^a Superflua? *Resp.* Porque a 4.^a Superflua he da essencia propria da Ligadura do Baixo; e a 3.^a menor, estando tambem em Synalefa, tem apparencia de outra Ligadura, juntando-se-lhe o C. *, que he a 4.^a Superflua, sobre B. b.; que he a 3.^a menor, descendo esta para A., e subindo C. * para D., o que he ir da 4.^a de Tritono da Ligadura do Baixo para a 6.^a da sua Desculpa em F.: no que sente o ouvido hum bellissimo effeito bem a proposito para algumas adequadas expressões da Letra.

Perg. II. Por que póde haver Gloza ao tempo de Prevenir, e Resolver? *Resp.* He porque tambem se permitte Movimento, na occasião de Ligar, na
Par-

Parte que recebe a Ligadura, e faz Padecer a Voz Ligada; no que fórma outra Especie differente daquella a que tinha obrigação de sahir, v. g. da 7.^a ha preceito de Desculpar em 6.^a, e muitas vezes Desliga na 3.^a, ou 5.^a, não por occasião da Voz que Ligou, mas sim por haver Movimento no Baixo. O mesmo pôde succeder em qualquer outra Falsa que se Ligue, como v. g. se o Baixo Liga em 2.^a inferior, e devendo Desligar na 3.^a, se mover a Voz que o faz Padecer, Desliga talvez em 6.^a, &c. Pelo que sempre que se põe huma Especie em lugar de outra, he Gloza, no que deve-se entender que ha Gloza, não Desligando na Imperfeita mais proxima a respeito da Voz que recebe a Ligadura, e não da que Liga.

Perg. III. Por que sendo a Gloza na Voz que Liga, não ha de haver Movimento de huma para outra parte do Compasso; mas pôde havello antes dentro da mesma parte, com tanto, que sempre a ultima Figura seja no lugar proprio da Prevenção? *Resp.* Isso he bem certo; e ainda mesmo quando ha
Glo-

Gloza na Voz, que recebe a Ligadura, póde usar o Encontro em qualquer Falsa, havendo Consonante por quem possa suppôr.

Perg. IV. Por que a Prevenção da Ligadura não póde ser Gloza? *Resp.* Porque suppõe pelo que he, e a Gloza deve suppôr huma cousa por outra.

Perg. V. Por que, e de quantos modos podem Entrar as Vozes algumas vezes nas Especies Dissonantes, suppondo-as como Falsas? *Resp.* He para dar maior variedade á Musica, e mais desafogo aos Compositores. De quatro modos tem lugar de Entrarem as Partes em Especies Falsas: o 1.º he Recebendo Ligadura: o 2.º Prevenindo para Ligar: o 3.º passando má por boa: e o 4.º suppondo Pausa por Figura, e a Especie Dissonante como tal. Entrar na Falsa, recebendo Ligadura, he quando huma Parte está Ligando, e Entra outra, fazendo-a Padecer, ou seja o Baixo a que Ligue, ou outra qualquer; e póde ser em 2.ª, 4.ª, 7.ª, 5.ª Diminuta, ou 4.ª Superflua, tanto pela parte superior, como pela inferior. Entrar na Dis-

so-

sonante, Prevenindo Ligadura, he fazer Entrada n'uma para Ligar outra, ou a mesma Falsa; e sendo permittido Entrar nella para fazer Padecer, o mesmo se concede para Prevenir Ligadura, Entrando em 2.^a, 4.^a, 5.^a Falsa, ou 7.^a, e suas Compostas, &c. Isto pratica-se, porque toda a Ligadura pôde tambem ter a sua Prevenção na Especie Dissonante. O Entrar, passando má por boa, he quando não havendo Gloza na Voz que Entra, suppõe o primeiro ponto máo pelo segundo bom. Entrar em Falsa, como tal, he quando Entra a Dissonante, suppondo pelo que he, e então não pôde haver supposição propria de outra Especie: ella ha de ser em 5.^a Falsa, 7.^a menor, ou Diminuta, de sorte, que havendo Pausa, que anteceda á 5.^a Falsa, entenda-se a 6.^a, e antes da 7.^a a 8.^a: esta supposição não he verdadeira, mas pôde passar semelhante Entrada, porque não soa de todo mal, nem falta á boa Harmonia; e como depois da Especie Dissonante desce logo á Imperfeita immediata, como succede nas Ligaduras, basta só esta circumstancia para o ouvido,

do, e para se pôr em Pratica, segundo os Modernos. Porém lie muito melhor se no lugar da Pausa Cantar alguma Parte na 6.^a confinante da 5.^a, ou na 8.^a superior á 7.^a, porque assim ao mesmo ouvido lhe parece que a 5.^a Falsa desce da 6.^a, e a 7.^a da 8.^a. Pergolese mostra alguns destes modos, tanto no primeiro x. do seu *Stabat Mater*, como também no x. *Quando corpus morietur*: e n'outros muitos Authores encontrão-se todos os sobreditos quatro modos de Entrarem as Vozes nas Especies Dissonantes. E ainda que o ultimo, de usar a Falsa como tal, não lie de todo bem recebido, segundo a Arte, com tudo, como não soa mal, nem falta á boa satisfação do ouvido, pôde passar: a razão lie esta: huma cousa que se vê muitas vezes praticada pelos Mestres, e não destroe a Harmonia, deve-se permittir pelo repetido uso em que já está, ainda mesmo que falte n'alguma cousa ás primeiras Regras, que estabelecêrão os Doutos Filarmonicos Antigos: elles obrárão mais atados, e cingidos ao rigoroso da Sciencia; mas os Modernos

com

com o uso , e Prática vão facilitando, e fazendo alguns primorosos enchan-ches a essas mesmas Regras primitivas da Arte.

EXAME XXXI.

Acerca das Fugas, e das Imitações.

Perg. **P**OR que se usa na Musica da
I. palavra Fuga ? *Resp.* Porque significa fugir; è á Voz que vai diante nunca a póde alcançar a que a segue: no que Fuga rigorosamente, segundo os Antigos, he quando a Imitação repete por inteiro, em quanto ha Canto que Imitar; mas os Modernos chamão a isto *Canon*. Passo, he quando sómente Imita huma Voz a outra n'alguns pontos, ao que no tempo presente lhe damos o nome de Fuga.

Perg. *II.* Por que se usa da palavra Passo, e o que por ella se entende? *Resp.* O Termino Passo dá a entender na Musica aquella sujeição com que entrão, e se encaminhão as Vozes para se Imitarem humas a outras; e por este regular

lar procedimento he que se lhe veio a chamar Passo, isto he, hum certo Caminho, pelo qual se dirigem as Partes nas Entradas das Fugas.

Perg. III. Por que, e como se nomeião as Vozes, ou Partes com que se formão as Fugas? *Resp.* He para a distincção das mesmas Partes: a 1.^a Voz, que principia com o Passo, ou Motivo da Fuga, chama-se Guia; e á 2.^a, que entra com a sua Resposta, Consequente: a que segue em 3.^o lugar segunda Guia, e á que entrar depois desta, segunda Consequente, &c.

Perg. IV. Por que dão os Authores diversos nomes ás Fugas, como v. g. Fuga Real, Fuga de Imitação Regular, ou Irregular, Fuga ás avéllas, Fuga do Tom, e Fuga Irregular? *Resp.* He porque ellas tem suas differenças por onde se distinguem. A Fuga Real attende mais ás Cordas do Tom, do que á Imitação das mesmas Distancias: nella, quando responde a segunda Voz, não pôde esta formar sempre todos os Intervallos da Proposta, ou Guia, pois ao que expõe a primeira Voz, v. g. dentro da

5.^a, ha de responder a Consequente, accommodando a sua Resposta restrictamente na 4.^a, ou ao contrario; quero dizer, se a primeira Voz, ou Guia entra na 5.^a, ha de se encaminhar ao Tom; e entrando a Consequente, ou segunda Voz não Tom, deve fazer a Clausula na 5.^a, e só assim não sahirá do mesmo Tom.

Perg. V. Por que he differente a Fuga de Imitação Regular da Irregular? *Resp.* Distingue-se desta sorte: a Fuga de Imitação Regular deve responder a Voz Consequente com infallibilidade pelos mesmos Intervallos da sua Guia: se no fim se encaminhar ao proprio Tom, será de Imitação Regular; mas se sahir delle, que he o mais ordinario, então he Irregular no que ha de formar dous Tons. Esta Fuga póde conter as tres circumstancias de Qualidade, Quantidade, e Nomes, as quacs não póde inteiramente cumprir outra qualquer.

Perg. VI. Por que se distingue, e em que a Fuga ás avéssas? *Resp.* Bem propriamente, porque responde a segunda Voz,

Voz , repetindo sempre toda aquella Musica , que expõe a primeira , com os Movimentos ao contrario.

Perg. VII. Por que he chamada assim a Fuga do Tom? *Resp.* He porque responde dentro do mesmo , como a Real ; mas tem a precisão nos Tons de 3.^a menor , quando na Clausula differ a primeira Voz *fá* , *mí* da 6.^a menor para a 5.^a , de lhe responder a segunda Voz *mí* , *ré* para formar o Tom : e daqui lhe provém a sua propria denominação.

Perg. VIII. Por que se dá á Fuga Irregular este nome? *Resp.* Elle bem se conforma com ella propriamente , porque na Fuga Irregular propõe as Guias , e respondem as Vozes Consequentes , entrando a primeira Nota fóra das Cordas principaes do Tom , pela qual irregularidade se lhe deo esse nome.

Perg. IX. Por que as Imitações que medeião nas Fugas , ou n'outra qualquer Composição , são melhores humas do que outras? *Resp.* He para que possa haver escolha. As que respondem mais perto , ou com os mesmos Nomes,
da

da Solfa, são as melhores: como as de 4.^a abaixo, as de 5.^a, as de 3.^a, as de 6.^a: ou também as de 7.^a, as de Unifono, ou 8.^a, e as de 2.^a, ou 9.^a E ainda mesmo para se fazerem os *Canones* pelas *Especies* dos ditos Intervallos.

Perg. X. Por que são tres os generos de Imitações que ha na Musica, e quaes são? *Resp.* Para maior variedade da mesma Musica. Elles são de Movimentos de Syllabas, e de Figuras: a Imitação de Movimentos he, quando huma Voz sobe, ou desce de Grado, ou de 4.^a, 5.^a, &c. e a outra faz também os mesmos Transitos: a Imitação de Syllabas he, quando huma Parte diz, v. g. *ré*, *fé*, ou *ré*, *lá*, &c. e a outra nomeia os proprios Nomes; porém não importa que seja sempre com os mesmos Intervallos, e póde huma mover de 5.^a, e a outra de 8.^a, &c. a Imitação de Figuras deve convir com os outros dous generos, de sorte, que se a Imitação he com huns proprios Movimentos, ou Syllabas, também ha de ser com humas equivalentes Figuras, em quanto ás Syllabas, e Movimentos.

Perg.

Perg. XI. Por que entre os tres generos de Imitações são melhores as que se conformão nos Movimentos, e Figuras? *Resp.* He porque a Imitação de Syllabas he menos attendivel, pois quando se Canta a Letra, ou Toca, não se ouvem os Nomes da Solfa.

Perg. XII. Por que se mandão apertar os Passos no decurso das Fugas, e de quantos modos se pôde fazer? *Resp.* De dous modos: ou diminuindo o Valor de algumas Figuras, ou entrando as Partes mais cedo do que entrárão na sua primeira Introducção, sendo muito conveniente o aperto dos Passos cada vez mais, e mais, assim porque ficão menos extensas as Fugas, como por ser maior primor da Arte.

Perg. XIII. Por que communmente as Cadencias, que se fazem em toda a Fuga no fim dos Passos para entrarem as Imitações, são de 2.^a, ou de 7.^a Desculpando na 6.^a, ou 3.^a Maior? *Resp.* He para ficar a Cadencia da 4.^a, e 5.^a para depois das Imitações, quando entra o Passo. As Cadencias de 2.^a, e

as de 7.^a são como *entre medias*, e a da 4.^a, e 5.^a he verdadeiramente Clausula Final.

Perg. XIV. Por que se acha alguma difficuldade em fazer Ligaduras nos Canones? *Resp.* He porque nem sempre ellas podem caber na Harmonia precisa. Nos de Unisonos, 2.^a, 4.^a, 5.^a, e 8.^a, não ha muito embaraço para se escreverem algumas Ligaduras; porém nos de 3.^a, 6.^a, e 7.^a são custosas bastantemente, e poucas vezes serão praticaveis.

Perg. XV. Por que nos Canones, Fugas, e mais Composições, que levão Tema, se permittem algumas licenças? *Resp.* Tomão-se algumas liberdades, em razão dos mais apertos que ha; e assim os Tritonos não são tão defesos, as Clausulas podem-se fazer de toda a sorte; os Motos da 8.^a, ou 5.^a são menos rigorosos, e outras cousas mais, que não se concedem no commun das Composições. Isto, e o mais que se deve entender ácerca das Fugas, Imitações, &c. póde-se ver no que demostro por Exemplos figurados no meu segundodo

do Livro, (a) onde largamente escrevi deste assumpto.

E X A M E XXXII.

Sobre a Compositura, ou Composição; e dos seus Preceitos Legaes, e Arbitrarios.

Perg. **P**Or que se dá á Compositura da I. Musica o nome de Composição? *Resp.* Porque se ordena de hum ajuntamento de Sons Graves, e Agudos, com os quaes se fórmão as Consonancias, e Dissonancias entre si, e a Parte do Baixo, segundo as suas Regras privativas: pelo que deste Harmonico composto he que provém á Composição o nome.

Perg. II. Por que se denomina a Musica Instrumental Harmonica, Metrica, e Rythmica? *Resp.* Porque he huma Sciencia especulativa, que consiste em numeros, Proporções, e outras distinctas qualidades, de que se fórmão as Especies Consonantes, e Dissonantes. A verdadeira intelligencia de tudo, pertence á nobreza da Theorica.

L *Perg.*

(a) Nov. Tract. de Mus. Metr., e Rythm. Demonstr. XXXIX., e XL. de Pag. 224. até 353.

Perg. III. Por que a Musica Instrumental , ou Vocal posta em Pratica , se compõe de hum mixto , e aggregado de Especies Perfeitas , ou Imperfeitas , e de outras , que se dizem Falsas ? *Resp.* He porque usando da Variedade dellas , segundo a Arte , resulta hum Artefacto Harmonioso de agradavel Melodia , com que a nossa Alma puramente se deleita , e tem grande complacencia.

Perg. IV. Por que denominamos Tom á coordinação de sete Cordas , ou Signos Gradatim , subindo , ou descendo , attendendo todas as suas Notas á primeira , que he donde nasce o Tom ? *Resp.* He porque Praticamente damos o nome de Tom áquella primeira , ou ultima Figura , sobre a qual de ordinario principia , ou acaba a composição.

Perg. V. Por que se explica o Tom por Melodia , ou Composição ? *Resp.* Porque elle he o que se compõe de Clausulas , e de diversas Modulações , attendendo ás Especies , e á Cadencia.

Perg. VI. Por que nos Tons de 3.^a Maior sobem , e descem as suas Cordas

das da mesma sorte, e nos de 3.^a menor sobem de hum modo, e descem de outro? *Resp.* He porque nos Tons de 3.^a Maior a 6.^a, e a 7.^a sempre são Maiores propriamente tanto subindo, como descendo; e nos Tons de 3.^a menor, he preciso a 6.^a, e a 7.^a accidentalmente Maiores subindo, ainda que de ordinario descem menores. A fundamental razão he, por evitar o desabrimento que haveria, se passasse subindo a 6.^a menor para a 7.^a Maior, o qual se escusa, alterando a 6.^a com *, ou ♯, conforme requer o Tom, para que as Vozes cantem bem, e não estranhe o ouvido a Entoação de Ponto e meio, em que acha qualquer Voz bastante violencia.

Perg. VII. Por que se deve dar á cada Tom a sua propriedade, Termino, e Natureza? *Resp.* He porque não sendo assim, sahirá monstruosa a Composição.

Perg. VIII. Por que ha de o Compositor attender muito ao Diapasão do Tom, e ás suas Clausulas proprias, especialmente na Cadencia Final, e Me-

dição ? *Resp.* He para proceder assim regularmente : como tambem porque elle deve eleger aquelle Tom , que for mais adequado para a expressão da Letra que ha de pôr em Musica ; e até mesmo que as Partes cantem com suavidade , e no Modular de hum para outro Tom , que seja sem escandalo , ou displicencia do ouvido.

Perg. IX. Por que recommendão os Mestres que nos principios da Composição se proceda nelles com Movimentos faceis , Notas graves , e Vozes unidas ? *Resp.* Porque será assim conforme áquella Regra dos Sabios , de que todo o principio deve ser facil , e claro.

Perg. X. Por que estabelece a Arte numero certo de Consonancias , e Dissonancias ? *Resp.* He porque são tantas , que não se podem bem numerar , e comprehender ; porém assigna determinado numero dellas para explicar-se melhor , ás quaes chamamos Especies. Já se disse ácerca do Contraponto , que ellas se compõe de sete em sete diversas vezes : nomeão-se as primeiras , Especies Simples , outras sete compo-

tas ;

tas ; outras tantas De-Compostas ; outras sete Tri-Compostas , &c. As Compostas são 8.^a assima das Simples : as De-Compostas , 8.^a superior das Compostas : as Tri-Compostas , outra 8.^a mais alta das De-Compostas , &c.

Perg. XI. Por que se nomeão assim as Especies Simples ? *Resp.* He porque não sahem , nem procedem de outras.

Perg. XII. Por que se dizem também Especies Compostas , De-Compostas , Tri-Compostas , &c. ? *Resp.* He porque as Compostas nascem das Simples , as De-Compostas sahem das Compostas , as Tri-Compostas procedem das De-Compostas , &c. tendo ellas todas o seu nascimento , raiz , e origem nas primeiras Especies Simples (excluo o Unifono , porque elle não he Intervallo) 2.^a , 3.^a , 4.^a , 5.^a , 6.^a , 7.^a , e 8.^a Eu falei agora como Theorico ; e a seu tempo provarei , e authorizarei com os Autores , a precisa razão que tenho para dizer que a 8.^a he Especie Simples.

Perg. XIII. Por que he muito conveniente que logo se instrua o Contrapontista , e o Compositor nas primeiras

noticias da Harmonia ? *Resp.* He porque naquella parte, em que os progressos da mesma Harmonia não differem da mais frequente Pratica, he bem que o novo Escolar entenda essas Regras; pois ainda que ha de usar das suas excepções em termos habéis, com tudo, sempre lhe he preciso, tomar logo conhecimento dellas para entrar com mais facilidade nas primeiras lições da Composição.

Perg. XIV. Por que as Regras Gerais precisas da Harmonia tanto servem ao Acompanhante, como ao Compositor ? *Resp.* He porque ellas são identicas a hum, e outro : as primeiras são as seguintes : os Tons são dous, hum de 3.^a Maior, e outro de 3.^a menor. Em qualquer delles a 1.^a Corda do Tom pede para a sua composição 3.^a, 5.^a, e 8.^a A 2.^a do Tom, 3.^a menor, e 6.^a Maior. A 3.^a do Tom, 3.^a, e 6.^a A 4.^a do Tom, 3.^a, 5.^a, e 6.^a subindo para a 5.^a; e descendo a mesma Harmonia das Especies da dita 5.^a, que lhe vem a servir de 2.^a, 4.^a Superflua, e 6.^a A 5.^a do Tom, sempre com 3.^a Maior,

e 5.^a. A 6.^a do Tom subindo, 6.^a menor, e 3.^a; e descendo para a 5.^a, 6.^a Maior, e 3.^a. A 7.^a do Tom subindo, 6.^a, 3.^a, e 5.^a Falsa, se ficar Preparada; e descendo só 3.^a, e 6.^a. Em todas estas Cordas do Tom deve-se entender a 8.^a. O Tom, a 2.^a, a 3.^a, e a 5.^a tem a mesma Harmonia subindo, que descendo: a 4.^a, a 6.^a, e a 7.^a differem no subir, ou descer em algumas Especies, como se póde observar. Estas são as primeiras Regras da Harmonia; as suas excepções he o grande Artefacto da Composição. Quando se escreverem Especies diversas desta ordem, ha de ser com attenção aos Accidentes peculiares a cada Tom; porque os que forem alheios de algum, elles serão próprios de outro, o que he sempre hum verdadeiro, e preciso caminho para novas Modulações.

EXAME XXXIII.

Sobre o mesmo assumpto da Composição.

Perg. **P**Orque tem destinado a Arte,
1. **E** escolhido certos ajuntamentos de Esppecies Consonantes, e Dissonantes para se formarem todas as Harmonias possiveis, e quaes são? *Resp.* Ella estabeleceo as Regras, e Preceitos da boa Harmonia, que se forão purificando sempre com a experiencia de muitos Homens Doutos, e sabios nesta gostosa Sciencia; do que resultou huma universal escolha, que hoje todos os Musicos observão sobre a privativa conducta das Consonancias, e Dissonancias; desta sorte. A 2.^a inferior Ligada no Baixo, isto he, quando elle está em Ligadura, pede para o seu uso 4.^a Perfeita, ou Superflua, e 6.^a. A 5.^a requer para a sua justa Harmonia 3.^a, e 8.^a. A 6.^a tambem 3.^a, e 8.^a. A 4.^a precisa da 5.^a, e 8.^a. A 4.^a, e 6.^a tambem da 8.^a. A 7.^a quer para a sua concordancia 3.^a, e 5.^a Perfeita; mas sendo a 5.^a Deminuata, ha de se Preparar, e Desculpar co-

mo Falsa; e não podendo ser, basta sómente a 3.^a, e 8.^a. A 7.^a, e 4.^a pede a 5.^a. A 9.^a quer 3.^a, e 5.^a. A 9.^a, e 4.^a consente a 5.^a, ou talvez a 6.^a. A 9.^a, e 7.^a requer 3.^a, e 5.^a. A 2.^a, 4.^a, e 5.^a não admite mais cousa alguma. A 2.^a, e 5.^a consente a 8.^a. A 3.^a, e 4.^a pede a 6.^a. A 5.^a Perfeita, e 6.^a deseja 3.^a, e 8.^a. A 5.^a Falsa accommoda-se com 6.^a, 3.^a, e 8.^a; ou tambem com 3.^a menor, e 7.^a menor. Esta he huma verdadeira, e bem precisa noção da propria conducta de todas as Espécies Consonantes, e Dissonantes, que hão de ser distribuidas, respectivamente na Harmonia das Composições a Duo, a Tres, a Quatro, ou mais Vozes: no que os novos Estudantes acharão o soccorro, e beneficio dos mais notorios, privativos Preceitos, e Regras infalliveis estabelecidas pela mesma Arte.

Perg. II. Por que ao novo Escolar de Contraponto, ou Composição, he logo preciso saber a ordem propria dos necessarios Accidentes peculiares a cada Tom, tanto de 3.^a Maior, como de 3.^a menor? *Resp.* He porque sem esta

ver-

verdadeira noticia não acertará a regular propriamente a Harmonia, e Relação dos mesmos Tons. Nos que se formarem de 3.^a Maior com **, concorrem tantos, quantos forem precisos para o ultimo ser a 7.^a Maior do Tom. O Tom de G. forma-se com hum *: o de D. com 2. : o de A. com 3. : o de E. com 4. : o de B. com 5. : o de F. * com 6. : o de C. * com 7. : e o de G. * com 8. **. Nos Tons, que se escreverem de 3.^a menor, tambem com **, concorrem tantos, quantos são necessarios para o ultimo ser a 2.^a Maior do Tom. O Tom de E. figura-se com hum *: o de B. com 2. : o de F. * com 3. : o de C. * com 4. : o de G. * com 5. : o de D. * com 6. : o de A. * com 7. : e o de E. * com 8. **: no que se vê constantemente que huns mesmos ** fórmão dous Tons, hum de 3.^a Maior, e outro de 3.^a menor. Nos Tons, que se formalizão de 3.^a Maior com bb. concorrem tantos, quantos são convenientes para ser Perfeita a 4.^a do Tom. O Tom de F. forma-se com hum b. : o de B. b. com 2. : o de E. b. com 3. : o de A. b. com

4.: o de D. b. com 5.: o de G. b. com
6.: o de C. b. com 7.: e o de F. b. com
8. bb. Nos Tons, que se ordenão de
3.^a menor, também com bb., concor-
rem tantos, quantos são adequados pa-
ra o ultimo ser a 6.^a menor do Tom. O
Tom de D. escreve-se com hum b.: o
de G. com 2.: o de C. com 3.: o de F.
com 4.: o de B. b. com 5.: o de E. b. com
6.: o de A. b. com 7.: e o de D. b.
com 8. bb.: no que se vê igualmente,
que huns mesmos bb. ordenão dous
Tons, hum de 3.^a Maior, e outro de
3.^a menor.

Perg. III. Por que alguns Composi-
tores Antigos assignavão aos Tons de
3.^a menor, menos hum b. na Clave da-
quelles, que hoje praticão os Modernos?

Resp. Elles tinham a sua razão; mas nós
tambem não carecemos della. Os Anti-
gos figuravão o Tom de D. 3.^a menor
com a Clave Natural: o Tom de G. só
com hum b.: o de C. sómente com dous
bb. na Clave, &c. por se conformarem
logo com a propria Relação do Tom,
ficando desta forte a 6.^a Maior para su-
bir á 7.^a também Maior; e quando def-
cia

c'a a 6.^a, então he que lhes escrevião o b.: esta he a sua razão. Porém os Modernos apontão immediatamente á Clave os bb. precisos nos Tons de 3.^a menor: v. g. os Antigos escrevião o Tom de D. com a Clave Natural: os Modernos assignão logo hum b. Elles, no Tom de G., punhão só hum b. junto á Clave; e nós escrevemos dous bb. Elles no Tom de C. mostravão na Clave sómente dous bb.: nós figuramos immediatamente tres bb., &c. A nossa razão he, que a Corda da 4.^a de qualquer Tom menor, contém a sua 3.^a também menor; e esta 3.^a menor da 4.^a, he aquelle outro b. preciso, que immediatamente escrevemos junto da mesma Clave. Elles para denotarem a 6.^a menor descendo, escrevião repentino ob. que faltava na Clave; e nós, quando he necessario fazer a dita 6.^a Maior subindo, então he que assignamos o b para esse fim. E como de ordinario mais vezes precisa o Tom menor do b., do que do b no lugar da 6.^a, he outra razão que temos para logo assignarmos junto á Clave todos os bb., que são

mais

mais frequentes nos sobreditos Tons menores.

Perg. IV. Por que se assignão os ** pela sua ordem em 5.^{as}, e os bb. em 4.^{as}? *Resp.* He porque só desse modo produzem as 5.^{as}, e as 4.^{as} Perfeitas, sem as quaes não pôde formar-se algum Tom. Os Tons de 3.^a Maior de **, ou bb. procedem por 5.^{as}; e os de 3.^a menor com bb., ou ** regulão-se por 4.^{as}. Os de 3.^a Maior nascem do Tom de C. Natural; e os de 3.^a menor do Tom Natural de A. Nos Tons Maiores de ** para se formar outro Tom na 5.^a, precisa mais hum *; e nos Tons Maiores de bb., abate-se-lhe hum b. Nos Tons menores de bb. para se ir fazer Tom na 5.^a, requer menos hum b.; e nos menores de **, ha de ter mais hum *.

Perg. V. Por que distingue a Arte as Regras Legaes das Arbitrarias? *Resp.* A razão he, porque as primeiras são Preceitos positivos, e as outras sómente bons conselhos. Faz-se preciso repetir algumas das que já estão insinuadas sobre o Contraponto: as Legaes são estas, v. g.
não

não se escrevão duas Consonantes Perfeitas de igual Proporção em Movimento Recto, huma Voz com outra, sem que medee alguma Consonancia. Que possão usar-se duas Perfeitas de hum mesmo Genero, com tanto que seja com os Movimentos Contrarios, e com alguma necessidade. Que se possa praticar duas Perfeitas, ou mais de distintas Especies, subindo, e descendo. Que as Vozes Aguda, e Grave se oução Cantar por Movimentos Contrarios da 6.^a á 8.^a. Que as Especies Falsas nas partes principaes do Compasso hão de ser em Ligadura. Que as Dissonantes não livrão duas Perfeitas continuadas de hum mesmo Genero, ainda que se ponhão de permeio. Que se possão fazer duas Ligaduras a hum tempo, sendo acompanhamento hum da outra. Que acabe a composição na 8.^a, sendo a Solo, e a Duo; ou a Tres, e Quatro Vozes na Postura principal, ou Final do Tom, com 3.^a, 5.^a, e 8.^a. Que entre duas Perfeitas de hum Genero deve estar a Imperfeita. Em quanto ás Regras Arbitrarias, ou de conselho, advirta-se, que o melhor
 he

he entrando todo o Contraponto , ou Composição na Especie Perfeita. Que leven as Vozes Movimentos Contrarios, do que resulta maior artificio. Que não se passe da 6.^a Maior á 8.^a, estando huma Voz quieta. Que se Desligue na Especie Imperfeita. Que possa acompanhar-se a Voz que liga com outra , que seja Especie sua Disonante. Que tenham as Vozes entre si, e dentro de si mesmas boa Melodia, e perfeito modo de Cantar, ainda que não seja a Solo, mas a Duo, Tres, ou mais Vozes, de forte que cada huma seja muito desivel, e possa causar agradavel satisfação ao ouvido. Que das Especies Imperfeitas se póde usar sem mais limite que o de não continuar muitas, porque não enfadem, e não se falte á Regra, que manda a variedade, com tanto que a 3.^a, ou 6.^a seja Maior, se ella for para a 8.^a, &c. Em fim, esta breve exposição contém parte das que são Regras Legaes, e Arbitrarias, além de algumas identicas a estas, que já estão ponderadas ácerca do Contraponto, e de outras de que ainda se ha de fazer mais expressa menção.

Perg.

Perg. VI. Por que algumas Regras Arbitrarias fervem de summa utilidade para a boa Harmonia, quando podem ser observadas? *Resp.* He porque sempre que se praticarem com particular cuidado, haverá maior elegancia na Composição. Os Filarmonicos Antigos observarão (quando podião) escrever no Contraponto, e na Composição hum Consonancia Perfeita, depois de outra Imperfeita, ou ao contrario, misturando humas com outras, quanto lhe era possivel., e não dando tambem de ordinario muitas 3.^{as}, ou 6.^{as} arreoio, mas talvez depois da 3.^a humas 6.^a, e depois desta aquella sempre que podia ser; no que achavão maior primor, e satisfação ao ouvido pela grande variedade que disto resulta. Não ha dúvida que a Composição, que se ordenar de diversas Consonancias, e Dissonancias, ella será mais Harmoniosa, e elegante, do que se abundar sómente de Consonancias; mas quando se queira usar de alguma das Imperfeitas successivas, seja antes das 6.^{as} que das 3.^{as}; porque as 6.^{as} seguidas tem hum não sei que de
maior

maior authoridade na Musica , do que as mefinas 3.^{as}.

E X A M E XXXIV.

*Acerca da noticia , e melhor uso das
Especies da Composição.*

Perg. P Or que he preciso para se poder dar o nome de Musicò a hum Compositor , que elle tenha Sciencia adquirida de muitas cousas importantissimas á mefina Compostura , as quaes não deve ignorar ? *Resp.* Certamente , as principaes são estas : Composição , Ordenação , e Disposição , que he o solido Fundamento , em que se estriba a Arte. As Esppecies tem a sua Disposição propria : as Perfeitas com a propriedade , que requerem a Duo , a Tres , a Quatro , ou a Sinco , &c. Não se dobrão as Consonancias sem algum motivo ; e quando o houver , não seja o Unifono , mas sim a 8.^a. Não falem as Esppecies Imperfeitas sem causa. Faça-se a Ligadura com a Voz que lhe tóca ; e outras muitas cousas , que devem ser at-

M

ten-

tendiveis, como a ordem precisa de Entrarem as Partes nas Cordas proprias do Tom : e tambem no melhor modo de collocar as Vozes, occupando (a Quatro) duas Perfeitas, e humma Imperfeita em cada Postura, podendo ser. Não ha de malograr-se o effeito de Ligar, ora com humma, ora com outra Voz, sempre que puder ser, ou as Ligaduras sejam com o Baixo, ou entre as Partes particulares; e não sendo a Ligadura feita com a Parte, que lhe he mais propria, succede muitas vezes perder-se a occasião de fazer outras Ligaduras, e até mesmo se evita baixar, ou subir muito as Vozes, e de encontrarem-se n'alguns Unifonos.

Perg. II. Por que se pratica escrever a 5.^a, e logo 6.^a successivamente em muitas Notas, subindo de Grado? *Resp.* Pelo bom effeito que produz esse MOTO Gradatim; e ainda que pareção na Harmonia muitas 5.^{as} seguidas, ellas não são immediatas, pois ha de permear a 6.^a, e desta sorte se passa instantaneamente daquelle Tom em que se está para outro hum Ponto mais alto com facilidade, quando he preciso.

Perg.

Perg. III. Por que tambem se póde fazer o mesmo ao contrario , isto he , primeiro a 6.^a , e logo a 5.^a em muitas Figuras de Grado descendo ? *Resp.* Pela mesma razão ; pois mediando a 6.^a entre as 5.^{as} , tanto descendo , como subindo , não póde haver erro. O procedimento da 6.^a depois da 5.^a subindo , ou o da 5.^a , depois da 6.^a descendo , he muito agradável ao ouvido ; e este ultimo modo tambem serve , como o primeiro , para repentinamente descer de hum para outro Tom , hum Ponto mais baixo.

Perg. IV. Por que se póde fazer semelhante Moto Gradatim da Ligadura de muitas 7.^{as} seguidas , quando ellas se acompanhão com a 5.^a ? *Resp.* Não ha perigo algum no acompanhar das 7.^{as} com as 5.^{as} , porque estas fogem para a 2.^a , ou 3.^a ; quanto mais Desculpando a 7.^a na 6.^a , da qual a sua Harmonia basta para as livrar , e divertir do sentimento , como succede nas 5.^{as} depois das 6.^{as} descendo , no proprio Moto Gradatim.

Perg. V. Por que qualquer Pausa , ou

Figura, por pequena que seja, livra na Composição duas 5.^{as}, ou duas 8.^{as}, quando nenhuma Especie Falsa as pôde salvar, havendo Movimento de Vozes? *Resp.* He porque as Pausas podem suppôr Figura Consonante, com que livrão as duas Perfeitas; e a Especie Falsa, ou de Salto, ou Gradatim não salva a 8.^a, nem a 5.^a, no que sempre haverá o erro de duas 5.^{as}, ou duas 8.^{as}.

Perg. VI. Por que das Especies Imperfeitas se podem escrever muitas immediatas do mesmo Genero, como 3.^{as}, ou 6.^{as}? *Resp.* He porque as Imperfeitas, especialmente as 6.^{as}, authorisão mais a Musica, do que as 3.^{as}; mas sempre he melhor o misturar as Imperfeitas com as Perfeitas; porque toda a boa Harmonia depende da variedade das Especies, e até mesmo dos contrarios Movimentos dellas.

Perg. VII. Por que para o fim da boa Harmonia, e Melodia attende muito o Compositor a algumas outras circumstancias, e quaes são? *Resp.* Todas se reduzem a cinco: tres pertencem á Musica, e duas á Letra. No que diz respeito-

peito á Musica, a primeira he o modo de dar as *Especies Perfeitas* a Duo, e a Tres, segundo os seus *Motos* proprios: a segunda he, quando se hão de usar as *Especies Imperfeitas*: e a terceira consiste no uso das *Especies Dissonantes*. E pelo que convem á Letra, a primeira attenção que se deve ter, he com os *Accentos* das *Syllabas* longas, e breves; e a segunda no representar bem os affectos que ella pede.

Perg. VIII. Por que a Quatro Vozes se póde dar a 5.^a, ou a 8.^a por Moto Recto? *Resp.* He porque o Salto de 4.^a assima, ou 5.^a abaixo, salva alli os *Motos* da 8.^a, ou 5.^a; pois o proprio *Sigmo*, que he 4.^a abaixo, he tambem o mesmo 5.^a assima: além de que he precisa esta excepção na Compositura a Quatro, para se poderem collocar bem todas as *Especies* das *Consonancias* respectivas, sendo por esse modo a 5.^a, ou 8.^a o lugar privativo da Quarta Voz.

EXAME XXXV.

Conceruente ao mesmo assumpto.

Perg. **P**Or que ha hum modo de proceder melhor na Harmonia, e qual he ? *Resp.* He, e deve ser passar das Especies Imperfeitas ás Perfeitas mais propinquas, para o que se observa, que subindo, requerem-se as Imperfeitas Maiores; e descendo, menores, porque assim ficão mais perto, e os Movimentos suaves, como v. g. passando da 3.^a á 5.^a, ha de se escrever a 3.^a Maior: poderá ser menor, quando procederem as Vozes com os Movimentos Conjunctos, e Contrarios.

Perg. II. Por que se concedem duas, tres, e mais Especies Imperfeitas immediatas ? *Resp.* He porque ellas podem ser Maiores, e menores; e daqui vem a formal razão, por que não devem escrever-se duas 5.^{as}, ou duas 8.^{as} successivas de igual quantidade, pôr não se poderem estas variar em menores, ou Maiores, em quanto Perfeitas.

Perg. III. Por que a melhor perfei-
ção

ção da Harmonia consiste em formar as Consonancias , sem que leuem muitas 8.^{as}, mas huma só , e esta com a diligencia de não ser dada com o Tiple? *Resp.* He porque será melhor com qualquer outra Parte : excepto quando o extremo da Consonancia for na mesma 8.^a, ou suas Compostas , que então precisamente ha de ser dada entre o Tiple , e o Baixo.

Perg. IV. Por que ás vezes succede o Baixo ser Voz particular nas Cordas de Tenor , e este fazer o officio de Contrabaixo ; e ainda mesmo passar a Voz de Tiple ás Cordas do Contralto , e este ás do Tiple ; assim como tambem o Tenor ás do Alto , e este ás do Tenor ? *Resp.* He muitas vezes precisa a Commutação das Partes para evitar o incommodo das Vozes ; porque n'alguns casos ficarião muito altas , ou baixas , e tirando-as das suas Cordas Naturaes , cantarião violentas , e malissimamente : pelo que ao Compositor he muitas vezes necessaria a sobredita Commutação. Elle deve tomar sempre a Voz mais Aguda por Tiple , e a mais Grave por Con-

Contrabaixo ; e nas entre medias , a que for mais immediata ao Baixo , por Tenor , entendendo-se o Contralto na que medear entre o Tenor , e o Tiple. Ora fica bem claro , que se podem trocar os lugares , e os nomes proprios das Vozes Tiple , Alto , Tenor , e Baixo , Commutando-se humas em outras sem erro , segundo ao Compositor lhe vier mais commodo para collocar as Especies de huma Parte n'outra ; porém a conta sempre ha de ser feita sobre a Voz mais inferior , porque ella será o Baixo.

Perg. V. Por que as Partes extremas são as que se ouvem mais , e as do meio as que se percebem menos ? *Resp.* He porque neste segredo do Agudo , e Grave consiste o Maior , ou menor effeito da boa Harmonia no collocar das Consonancias , ou Especies , ao que muito deve attender o previsto Compositor.

Perg. VI. Por que ha melhor effeito , quando a Voz Aguda canta o ponto de mais Valor , e a Grave faz a Gloza , ou Diminuição ; e até mesmo ao contrario ? *Resp.* He porque são estas duas Partes as que se ouvem , e sentem muito na
Har-

Harmonia da Musica ; huma por Grave, outra por Aguda : e com este que parece claro , e escuro , realça melhor o effeito da Composição, com especial agrado, e gosto do ouvido.

Perg. VII. Por que a Cantilena a Solo , se he disposta com acerto , elegancia , e bem dizivel , ella he muito delectavel ? *Resp.* Por tres razões. Nella percebe melhor o ouvido a suavidade da Voz, o conceito da Letra, e a doçura das Consonancias.

Perg. VIII. Por que para se acabar humia Composição a Duo , ha de huma Voz cahir no Tom, outra na 8.^a, e talvez em 3.^a Maior do Acompanhamento ? *Resp.* He porque estas Especies são as que mais satisfazem a nossa Potencia audictiva.

Perg. IX. Por que a Composição a Tres Vozes he a mais Scientifica , sendo bem ordenada ? *Resp.* Ella contém bastantes difficuldades, porque todas as Partes devem occupar os seus lugares proprios, a fim de não se encontrarem em Unisonos , ou 8.^{as} humas com outras, o que neste genero de Compositura

ra he inteiramente prohibido. Sendo tambem a maior difficuldade a hum novo Compositor metter huma terceira Voz, depois das outras duas estarem já collocadas.

Perg. X. Por que em toda a Composição a Quatro ha Vozes extremas, e entre medias? *Resp.* He porque as extremas são a mais Aguda, e a mais Grave; e as entre medias as que cantarem no meio dellas. A Voz extrema Aguda sempre será a que andar mais alta, e a extrema Grave a que ficar mais baixa, seja qual for. A Quatro faz excellente, e dobrado effeito, quando procedem as quatro Vozes, como em Duos, isto he, o Baixo com o Tenor, e o Tiple com o Alto, ou de qualquer outra sorte que melhor puder ser. De ordinario sempre as Consonancias se contão desde o Baixo ao Tiple, que são as Vozes extremas; mas quando o Contralto estiver superior ao Tiple, será então o Contralto a Voz extrema; assim como tambem póde ser Voz Grave extrema o Tenor, se elle andar pela parte inferior do Baixo. Deve-se observar muito,

e conhecer os Unifonos entre as Vozes para combinar sem erro as Especies Confinantes com todas as Partes.

E X A M E XXXVI.

Que infiste no mesmo ponto.

Perg. **P**Or que cada huma das Consonancias Compostas, ou Decompostas dada a Tres, a Quatro, ou a mais Vozes, póde ser ordenada de muitas maneiras, mudando-se a diferentes posições as Partes entre medias, ou huma só, ficando nos mesmos Signos as Vozes extremas? *Resp.* He para que se cause diversa Harmonia com essa variedade. Collocadas humas Especies nas Vozes entre medias, soa melhor a Consonancia, do que escrevendo-se nas outras Partes; o que se observa claramente desta sorte. Quando na 10.^a ha huma Voz entre media, está em 3.^a do Tiple, e a outra na 5.^a do Baixo, no que então soa melhor a 10.^a, e contenta mais o ouvido, que se as sobreditas duas Vozes entre medias Cantassem
n'ou-

n'outros Signos. Pelo que as Consonancias Compostas contém mais lugares para se collocarem na Harmonia, do que as Simples; e as De-Compostas mais do que as Compostas: e a razão he, quanto mais distão as Vozes entre medias das Partes extremas, tanto maior lugar ha entre ellas para se poderem variar as Vozes do meio na composição das Especies.

Perg. II. Por que acontece muitas vezes aos novos Compositores darem alguns erros dos mais prohibidos da Arte, como v. g. duas 5.^{as}, ou duas 8.^{as}?

Resp. He porque elles taes, e quaes erros só procedem de não se collocarem nos seus lugares proprios as Vozes da Composição: v. g. na Postura de 7.^a menor, e 5.^a Falsa ha de se apontar a 3.^a á parte superior da 7.^a; mas se for escripta á parte inferior, infallivelmente cahe no erro de duas 5.^{as} entre a que está na 7.^a, e desce para a 5.^a do Baixo, com a que estiver na 3.^a do mesmo Baixo, descendo para a 8.^a, ou Unifono: e desta sorte tambem n'outras muitas Posturas de Vozes, he causa dos erros de
que

que se deve fugir , o estar á parte inferior, o que tem o seu lugar proprio á superior, ou ao contrario.

Perg. III. Por que ainda que se escreva de duas maneiras sem erro a propria Harmonia de huma Postura de Vozes, ella mesma de hum, ou outro modo produz muito maior effeito de hum, que de outra sorte? *Resp.* As Especies das Consonancias das Vozes da Composição não se contão, nem attendem sómente com o Baixo : ellas hão de tambem concordar entre si humas com outras : e assim quantas mais se multiplicarem entre as Partes particulares, maior, e melhor será a Harmonia daquella Postura de Vozes. Mostrarei huma com seis Consonancias entre si, e logo a mesma de outra sorte, em que se augmentão mais quatro, que fazem por todas dez : seja a cinco Vozes. O Baixo G. : o Tenor na 3.^a B. : o Contralto na 5.^a D. : o segundo Tiple no proprio D., que he Unifono; e o primeiro Tiple na 8.^a G. Esta Postura bem observada em Grade, e comparadas as Especies, não só com o Baixo, mas até
mes-

mesmo entre si humas com outras, nella se achão por todas seis Consonancias. Ora observe-se a mesma de outra forte. O Baixo, o mesmo G.: o Tenor, na propria 3.^a B.: o Contralto, na mesma 5.^a D.: (note-se agora) o segundo Tiple na 8.^a G.; e o primeiro Tiple na 12.^a do Baixo, que he tambem no D. 8.^a do Contralto. Esta, que parece, aos menos sabios, huma indifferente differença, he todo o preciso acôrdo para accrescentar mais quatro Consonancias nesta, que na outra Postura de Vozes: aquella tem seis Harmonias, e esta dez. O motivo desta diversidade he, que do primeiro modo ha o Unifono do segundo Tiple com o Contralto, o qual diminue quatro Consonancias; e da outra forte ha o primeiro Tiple na 8.^a do Contralto, e 12.^a do Baixo, o que faz augmentar mais as sobreditas quatro Consonancias. Esta he huma das razões formaes, por que tanto se manda fugir nas Posturas das Vozes do Unifono, pois elle he tão prejudicial á que se tem por maior, e melhor Harmonia, como tenho mostrado. Igualmente se

co-

conhece que a collocação das Partes he o mais essencial da Composição, e por esta causa ellas mesmas escritas de hum, ou de outro modo, produzem muito differente effeito desta, que daquella sorte.

Perg. IV. Por que não sendo escritas, e collocadas as Consonancias nos seus lugares proprios, ellas não causão tão bom effeito, como se estivessem nelles? *Resp.* Não padece dúvida que huma Especie escrita inferior, ou superiormente na Harmonia, causa muito diversa Consonancia: v. g. huma 3.^a Maior, ouvindo-se á parte Grave desagrada, e por triste desgosta o ouvido: não succede assim quando ella he collocada á parte Aguda; e quanto mais elevada, causará maior deleitação, prazer, e gosto.

Perg. V. Por que he permitido a Quatro Vozes ir da 12.^a á 8.^a? *Resp.* He porque alli he o posto que lhe tóca, e pertence como Quarta Voz; mas a Tres, não se concede.

EXAME XXXVII.

Que vai apurando a mesma materia.

Perg. **P**Or que davão os Compositores
 I. Antigos a denominação de 1.^a,
 2.^a, 3.^a, e 4.^a Voz aos lugares das Espe-
 cies da Harmonia? *Resp.* Elles fizeram
 essa distincção para ensinarem os melho-
 res Preceitos da Compositura a Duo, a
 Tres, ou a Quatro. A primeira Voz he
 o Baixo: a segunda, a que está na 3.^a,
 ou nas Especies Dissonantes em Liga-
 dura, seja ella a 2.^a, 4.^a Superflua, 7.^a,
 ou 9.^a: a terceira Voz he a que acom-
 panha as Especies Dissonantes na 3.^a,
 ou v. g. ácerca da 4.^a, a 5.^a, ou 6.^a; ou
 quando não ha Falsa, a 5.^a, ou a 4.^a so-
 bre a Ligadura de 2.^a: de sorte que a
 Tres Vozes não se deve dar a 8.^a, ex-
 cepto no principio, e fim da Obra: a
 Quarta Voz (quando se Compuzer com
 Especies Consonantes) he a 8.^a; mas se
 houver Especie Falsa acompanhada com
 3.^a, he a 5.^a a Quarta Voz: se a 4.^a se
 escrever com 5.^a, he a Quarta Voz a
 8.^a; e se a Ligadura for de 2.^a, a Quar-
 ta

ta Voz he a 6.^a. Estas são as melhores Posturas de Vozes sempre que não houver inconveniente, pois muitas vezes, para que as Partes cantem bem, e por algum outro motivo, ha nesta ordem excepções precisas.

Perg. II. Por que sendo só quatro os lugares das Vozes da Harmonia, se póde Compôr a 5.^a, 6.^a, 7.^a, 8.^a, e mais Partes? *Resp.* He porque para se escrever a ellas, ou a maior numero de Vozes, não consiste n'outra cousa que em multiplicar as Especies, sem dar duas 5.^{as}, ou duas 8.^{as}: advertindo, que as primeiras Especies, de que se faz menção para se dobrarem, hão de ser desta forte. A cinco Vozes, deve-se dobrar a 5.^a; mas se esta tiver algum inconveniente, dobre-se a 3.^a, ou a 8.^a: a sexta Voz póde-se pôr na 8.^a da 3.^a; porque assim ficão oitavadas as 5.^{as}, as 3.^{as}, e as 8.^{as}: a setima Voz tem o seu lugar em 8.^a da Voz, que sobre o Baixo está na 8.^a: e a oitava Voz no Unifono do Baixo. Em summa, sobre o Unifono, he a segunda Voz, a 3.^a: a Tres, he a terceira Voz, a 5.^a: a Quatro, he a

N

quar-

quarta Voz, a 8.^a: a Sinco, dobra-se a 5.^a, 3.^a, ou 8.^a: a Seis, dobra-se a 2.^a da 3.^a: a Sete, dobra-se a 8.^a, da 8.^a: e a Oito, dobra-se o Unifono do Baixo. Havendo Especies Dissouantes, tambem se dobrão; mas deve ser na ultima Voz, e esta não pôde cumprir com as tres condições da Ligadura, porque ellas são executadas pela outra Parte, donde está a Falsa propriamente; pelo que só ha de dar a Especie Dissonante, passando logo para onde lhe for melhor. Nas Ligaduras das Especies Falsas a Parte que faz Padecer, he primeira Voz: a que Padece, segunda Voz: a terceira Voz deve estar em 3.^a do Baixo; e a quarta Voz em 5.^a, ao tempo que dá a Ligadura.

Perg. III. Por que nas Composições a Sinco he o mais ordinario dobrar huma das Perfeitas, como a 8.^a, ou a 5.^a? *Resp.* He porque são estas Especies as que enchem mais a Harmonia; mas ás vezes he preciso dobrar alguma Imperfeita.

Perg. IV. Por que são permittidas algumas licenças aos novos Compositores?

res ? *Resp.* Não só aos Compositores ; mas ainda mesmo aos Contrapontistas ; porém a estes raras vezes , e só com grande necessidade se lhes permite. Aos que já chegarem a assentar praça de Compositores , são muito convenientes algumas liberdades , para que não se atem as mãos , occasionando-lhes com a estreiteza dos rigorosos Preccitos da Arte a que deixem de fazer muitas ; e repetidas differenças , primorosas , e novas invenções nas suas Obras. Elles podem usar com extensão , assim das Especies Consonantes , como das Dissonantes , ou ao contrario , muito a seu arbitrio. Estas licenças , talvez contra a Arte em o prescrito , tomem-se sómente quanto couber no premissivo : isto he , não devem ellas ser contra as boas Regras absolutamente , mas que de alguma sorte adocem o muito rigoroso da mesma Arte , pois o maior lustre da Musica consiste no saber remittir o mais severo das suas primitivas observancias.

Perg. V. Por que no rigor do Contraponto se costuma dar a 5.^a Falsa na

parte menos principal do Compasso, e na Composição he praticada em qual-quer das partes d'elle ? *Resp.* He para que não seja no Contraponto tão sensivel aquella Dissonante de Chofre; e na Composição, para que fique mais condecorada na conducta das outras Especies.

Perg. VI. Por que escrevendo-se a Quatro, a Sinco, ou a mais Partes, ainda que seja sobre o Canto-fermo, não se hão de chamar Contrapontos, mas sim Composição ? *Resp.* He porque a Quatro, e a muitas Vozes não se usão já as Especies Perfeitas, como no rigor dos Contrapontos a Duo, ou a Tres; e esta maior liberdade he causa de amplexarem-se mais as Composições.

Perg. VII. Por que toda a Musica, que he boa com o Baixo, não póde ser má entre as Partes ? *Resp.* Se com o Baixo estiverem bem ordenadas as Vozes, não hão de deixar de o estar entre si; pois todo o erro que se comete contra a Arte, he por não se escreverem as Partes nos seus proprios lugares, como já disse.

Perg.

Perg. VIII. Por que nas Composições a Quatro, e demais Vozes se deve sempre acabar em 3.^a, 5.^a, e 8.^a?

Resp. He porque estas Especies são as que inteiramente satisfazem o ouvido: exclue-se a 6.^a, na qual não deve dar principio, ou fim Composição alguma; porém sendo a Duo, ou a Tres, deve-se terminar sempre com a Clausula de Especie Falsa Ligada, para depois da Desculpa fechar na 8.^a da ultima Nota do Tom.

Perg. IX. Por que se permitem absolutamente as 4.^{as}, e ainda mesmo as 5.^{as} Falsas seguidas entre as Partes particulares? *Resp.* He porque são estas Especies ao mesmo tempo Consonantes com o Baixo, e não destroem a Harmonia respectiva entre as Vozes.

Perg. X. Por que na Composição cada huma das Partes he separada, e não tem preceito de concordarem todas entre si mais que na Harmonia? *Resp.* He para que possa o Compositor contar, e suppôr as Especies de huma sorte para com huma Parte, e de outra para com as outras, como já está insinuado.

Perg.

Perg. XI. Por que ha de a Pausa algumas vezes suppôr Figura, ou Nota?

Resp. He porque a Pausa pôde ter na Composição dous officios: hum indicar Silencio, e o outro suppôr Figura: denota Silencio sempre, e suppõe talvez Figura, para depois della entrar alguma Parte em Especie Falsa: e a razão he, porque o que equivale á Figura, pôde substituilha, dando a equivalencia capacidade para sobrogar-se no lugar da cousa a quem equivale.

Perg. XII. Por que cresce a difficuldade na Composição, quando se entra a escrever a Quatro, ou mais Vozes?

Resp. He pela precisão que ha de accommodar bem as Partes de tal sorte, que humas dem lugar a outras, ficando todas faceis de cantar, graciosas, regulares, e com elegante proceder.

E X A M E XXXVIII.

Que apura o mesmo ponto das Especies da Composição.

Perg. **P**Or que approva a Arte o uso das Especies Dissonantes, sómente de dous modos, e quaes são?

Resp. He porque as Dissonantes ou hão de ser Ligadas, ou passar Gradatim á sombra das Consonantes, no que se prohibe ir a ellas de Salto: excepto este, os outros dous modos são os que a Arte approva.

Perg. II. Por que se concedem outros modos de usar das Dissonantes fóra da Ligadura? *Resp.* He porque se podem suppôr as Especies Dissonantes por outras Consonantes, com tanto que seja a supposição propria, e não impropria, ou Falsa, isto he, que haja parte do que se suppõe.

Perg. III. Por que se usão as Dissonantes, e se permitem, sem ellas serem Ligadas? *Resp.* Quando vierem depois de se ferirem as partes em que bate o Compasso: e se concorrer alguma Disso-

sonante ao tempo do bater dessas partes, e logo se continuar Consonante, então he o caso em que se suppõe a má pela boa.

Perg. IV. Por que são precisas as Especies Dissonantes, misturadas com as Consonantes? *Resp.* Porque ellas são de tanta utilidade na Musica, como as mesmas Consonantes.

Perg. V. Por que ha na Composição alguns Movimentos de Figuras, a que chamão Glôza, ou Floreio? *Resp.* Para se poder suppôr huma, duas, tres, ou mais Notas por huma só Especie boa.

Perg. VI. Por que sempre que se use das Dissonantes fóra de Ligadura, hão de estas cantar de Grado, e nunca de Salto? *Resp.* He porque ellas só podem passar Gradatim suppondo pelas Consonantes, para que não sejam sentidas: porém não se devem dar duas immediatas; mas sim alternar huma Consonante, e outra Dissonante, ou ao contrario, de sorte, que todos os Movimentos principaes do Compasso devem ferir, ou suppôr-se na Especie Consonante.

nante; e as Dissonantes, communmente, hão de passar nas partes entre medias d'elle.

Perg. VII. Por que he principio certo, que sempre o Compasso ha de bater em Especie Consonante, ainda que depois concorra de Grado alguma Dissonante entre Consonantes? *Resp.* He porque de ordinario ou suppõe todas pela primeira Consonante, ou a ultima se toma pela antecedente, pois ou ha de ser Gloza, ou passar huma em lugar de outra: o que tambem se entende quando bate o Compasso na Dissonante, passando immediatamente á Consonante; e neste caso suppõe-se a má pela boa, e toma-se por Gloza, ou Floreiro.

Perg. VIII. Por que ás Figuras diminuidas, como v. g. Seminimas, Colcheas, e ainda Semicolcheas dentro de cada parte das tres fórmãs, que só ha de Compassos, se lhes dá privativa ordem, e esta qual he? *Resp.* He a de observar-se que a primeira, e terceira Figura sejam boas Consonantes, e a segunda, e quarta más, isto he, que passem

sem Gradatim as Dissonantes entre as Consonantes ; porém quando as ditas Figuras procederem de Salto , todas devem ser boas. Também pôde-se fazer que a primeira , e a quarta sejam Consonantes , e a segunda , e terceira Dissonantes ; mas ha de ser descendo para ir formar Clausula , e convem que a ultima das quatro suba para a que se segue. Mais claro. Quando as Figuras forem diminuidas , pôde ser a primeira , e a terceira boa , e a segunda , e quarta má : que a primeira , e a terceira sejam Dissonantes , e a segunda , e quarta Consonantes , observando sempre , que nos Extremos não se encontrem duas 5.^{as} , ou duas 8.^{as} successivas.

Perg. IX. Por que os Musicos Modernos usão tambem das Especies Dissonantes , como se fossem Consonantes ?

Resp. Elles só podem tratar as Dissonantes desse modo a Solo , e a Duo na Musica Instrumental , como v. g. dando-lhes acompanhamentos particulares , isto he , a 4.^a com a 6.^a : a 7.^a com a 5.^a : ou tambem duas Especies Dissonantes , como 9.^a , e 7.^a acompanhadas com

3.^a ,

3.^a, e 5.^a; mas não he bom que se faça a Tres, nem a Quatro Vozes.

Perg. X. Por que não ha Dissonancia que tenha força de salvar duas Especies Perfeitas de hum mesmo Genero? *Resp.* He porque ainda que medee a 2.^a entre dous Unisonos; a 7.^a no meio de duas 5.^{as}; a 9.^a entre duas 8.^{as}, sempre serão duas 8.^{as}, duas 5.^{as}, ou dous Unisonos.

Perg. XI. Por que os melhores Compositores fogem quanto podem do Unifono? *Resp.* He com muita razão; porque como elle não he Consonancia, com o seu uso falta na Musica grande parte da boa Harmonia.

Perg. XII. Por que he algumas vezes peor do que outras o uso do Unifono? *Resp.* Quando se escrever movendo as Vozes de Salto a hum mesmo tempo; o que deve excluir-se de todo o genero de Composição.

Perg. XIII. Por que não se devem achar as Partes na 8.^a, ou Unifono no principio do Compasso, quando sóbe o Baixo? *Resp.* Isto entende-se indo da 3.^a Maior; mas descendo da menor, pôde-

de-se usar sempre que o Compositor quizer.

EXAME XXXIX.

Que pugna sobre as Especies da mesma Composição.

Perg. **P** Or que da 6.^a Maior não se póde ir á 8.^a a Duo , nem a Tres por algum Movimento , que não seja o Contrario disjunctivo ? *Resp.* E muito menos por Moto Recto , por ser violento , e contra o Natural.

Perg. *II.* Por que não se permite o Transito da 6.^a Maior á 5.^a , tanto subindo , como descendo , por mais que seja grande o numero de Vozes ? *Resp.* He porque no passar da 6.^a Maior á 5.^a por Movimento Recto , ha de haver Salto : a consideravel Relação de duas 5.^{as} em Harmonia : e não cumpre com o seu Moto proprio , produzindo máo effeito , e ainda mesmo no Movimento Contrario disjunctivo.

Perg. *III.* Por que movendo-se as Vozes , não se póde passar da 6.^a ao Unifono ? *Resp.* Pela muita Distancia
que

que ha de huma a outra confa, o que não se permite, ainda que seja com as Vozes do meio.

Perg. IV. Por que no Moto Obliquo pôde passar a 6.^a á 5.^a subindo, ou descendo? *Resp.* Por que he Trânsito Natural, por ser de Grado o Movimento que faz só huma das Vozes, guardando a boa ordem de ir de Simples a Simples, ou da Composta a Composta.

Perg. V. Por que os modos de usar das Espécies, que são reprovados a menos numero de Vozes com o Baixo, se podem fazer sem reparo entre as Partes particulares? *Resp.* He porque a maior suavidade de humas Espécies encobrem, ou dissimulão a que he menos em outras.

Perg. VI. Por que de ordinario se escreve 3.^a Maior nos Movimentos, que faz a Parte inferior de 4.^a assima, ou 5.^a abaixo? *Resp.* He porque estes Trânsitos ainda que sejam seguidos, tem a Relação de Clausulas, que he o mesmo que ir da Corda da 5.^a para o Tom.

Perg. VII. Por que a 3.^a Maior satisfaz muito ao ouvido? *Resp.* He por
ser

fer mui viva, e Sonora; e tambem se observa, que todas aquellas Posturas de Vozes, em que concorrem Especies Imperfeitas com as Perfeitas, especialmente a 3.^a Maior, ellas são mais Harmoniofas.

Perg. VIII. Por que as 6.^{as} Menores, sendo Gradatim, são boas, e lê podem dar quantas quizerem; porém de Salto mais de duas, não causão satisfação ao ouvido? *Resp.* He por serem muito asperas, e duras, quando se usão assim por esse modo.

Perg. IX. Por que os Transitos, que deve fazer a 6.^a, são á 5.^a, á 8.^a cerrando Clausula; e á 3.^a, e á 7.^a para Ligar? *Resp.* He porque são as Especies mais proximas; assim como para passar de qualquer ao Unifono, ha de ser Gradatim.

Perg. X. Por que não se pôde acabar Composição alguma em 6.^a tanto a Solo, como a qualquer numero de Vozes? *Resp.* He porque das Especies Imperfeitas he a 6.^a a que tem menos Sonoridade, pelo que ella não pôde concordar na ultima Harmonia da Clausula.

Perg.

Perg. XI. Por que de ordinario se deve entrar no Tom, 8.^a, ou 5.^a? *Resp.* He porque estas Especies são as mais Perfeitas, e as principaes do Tom: excepto no caso de alguma Imitação, ou Entrada de Passo.

Perg. XII. Por que não he sempre o Baixo a primeira Voz na Composição? *Resp.* O Baixo deixa de ser primeira Voz, quando elle Liga de 2.^a inferior; e então he segunda Voz, e primeira a que o faz Padecer na Ligadura, sendo a Parte superior a Agente, e a inferior Ligada, a Paciente.

Perg. XIII. Por que nos Tons de 3.^a menor se podem escrever nas Cordas da 4.^a, 2.^a, 7.^a, ou 6.^a do Tom differentes Especies do ordinario? *Resp.* He porque tambem se permite fazer mais algumas outras cousas, além das Regras vulgares. Podem-se apontar sobre a dita 4.^a do Tom nas suas Especies 3.^a menor, 4.^a Superflua, 6.^a, e 8.^a: e conservando-se esta mesma Harmonia, passar o Baixo á 2.^a, 7.^a, ou 6.^a do Tom: note-se: na 2.^a do Tom lhe vem a servir as Especies ditas de 8.^a, 3.^a menor,

nor, 5.^a Diminuta, e 6.^a Maior: na 7.^a do Tom, de 5.^a Falsa, 7.^a Diminuta, 8.^a, e 3.^a menor: na 6.^a do Tom de 6.^a, 8.^a, 2.^a Superflua, e 4.^a de Tritono; passando, e descendo logo a dita Corda da 6.^a para a 5.^a do Tom com 8.^a, 3.^a Maior, e 5.^a

Perg. XIV. Por que se póde escrever, e dar de Chofre na 4.^a do Tom 2.^a, 4.^a Superflua, e 6.^a v. g. saltando do Tom á dita 4.^a? *Resp.* He porque soa da mesma forte que descendo da 5.^a, ou saltasse logo do Tom á propria 5.^a, no que o ouvido percebe, ou sente igual effeito, e ainda mesmo alguma variedade.

Perg. XV. Por que não estranha o ouvido já hoje algumas Falsas de Chofre, que parecem dadas contra a Arte? *Resp.* He porque elle logo se satisfaz com a que parece Desculpa, pois sempre descem as ditas Falsas para boas Consonancias, em que o Tipano do mesmo ouvido acha tal, ou qual quietação. Porém isto não será permittido aos novos Estudantes, que se forem licenciosamente assim creados, elles se ha-

habilitão para outros maiores empenhos desta qualidade; do que póde proceder, que dentro de poucos annos não haverá quem saiba observar as Regras privativas do Contraponto, nem ainda mesmo as da Composição.

Perg. XVI. Por que dando-se a 5.^a Falsa, e a 7.^a menor, ou Diminuta, soltas de Chofre, ou juntas, ou cada hum de per si na primeira, ou segunda parte do Compasso, como v. g. escrevendo-se sobre G. 3.^a menor, e 5.^a; em F. * 5.^a Falsa, e 7.^a Diminuta, passando logo ao mesmo G. com 3.^a, e 5.^a são bem as ditas Especies Dissonantes? *Resp.* He porque parece principio de Ligadura, ainda que não a prosegue; mas he o que basta, para que satisfaça o ouvido sómente com essa lembrança. Este procedimento he Moderno: os mais Antigos não o permittião, por não serem dadas estas Falsas segundo a Arte. Ellas com tudo podem ter o abono de não soarem muito mal. A sua repetição nas vulgares Composições tem conciliado no ouvido plausivel consentimento. O mesmo se obser-

va ácerca do Tritono tão defendido antigamente , sendo hoje aos Modernos hum dos mais frequentes primores das suas novas idéas ; e até mesmo outras Falsas se estão dando de Chofre , as quaes são tomadas por Apoios ; mas ellas escrevem-se com Figuras positivas , talvez de bastante Valor , e isto , no bater das partes mais principaes do Compasso , o que ordinariamente se faz a Solo , a Duo , ou em Musica Instrumental ; no que sabendo-se-lhe fazer a conta , e advertir bem as Especies que valem , ou não para a intenção da Harmonia , podem-se salvar , e defender as sobreditas Dissonantes , ainda mesmo seguindo as boas Regras da Melodia , e Arte. Isto que os Compositores Modernos hoje fazem , he com muita razão para obrigar aos Cantores , e Instrumentistas a que executem forçosamente o que está escrito com viva força , e vigor de gosto ; o que sendo denotado com as Apojeturas vulgares , ou se farião , ou não , e nunca seria com aquella yivacidade effectiva , que pertendem os Sabios Compositores : pelo que elles es-

cre-

crevem isso mesmo com Figuras expressas, e não sempre com os denominados Apoios.

E X A M E XL.

Sobre o mesmo ponto das Especies da Harmonia, segundo os Modernos.

Perg. Por que os Musicos tem posto

I. **P**hoje em Pratica muitas cousas, que parecem bem alheias daquelles Preccitos com que os Filarmonicos Antigos estabelecêrão as Dissonantes em acto, com as proprias condições que lhes são privativas, e rarissima vez usá-
rão dellas Soltas, pelo modo com que hoje estão admittidas na Composição?

Resp. Esta pergunta enserra algumas ponderações para a sua justa resposta. Eu participei ainda das verdadeiras, e apertadas Regras scientificas da Musica: vejo-as tambem como devem ser observadas nas Partituras dos que são Meſtres, e igualmente escritas nos Livros dos bons, e classicos Authores; até mesmo não ignoro, nem sou contra

o sublime ponto , a que ella tem chegado : tudo tem o seu lugar : humna, e outra Musica póde-se defender. Esta illustre Sciencia he a mesma que sempre foi : os accidentes , ou elegancia no seu uso não mudão a substancia della. Os Filarmonicos , que nos precedêrão , forão Doutos : hoje tambem ha homens Sabios : aquelles contriverão-se nos mais decentes , e religiosos procedimentos , que pedia a universal acceitação do que se praticava : estes , sem faltar , nem destruir ao fundamento , forcejão por achar nova Musica ; porém não he possível aos Homens no todo ; mas em parte nós o estamos vendo , e palpando em muitas cousas , como v. g. na delicadeza das idéas , nas invenções , repartições , e viveza dos Instrumentos , tanto , que ás vezes parece vai prevalecendo mais o muito Estrepito á boa , e suave Harmonia. Ora esta he a que serve para a elevação do Espirito , e para os justissimos louvores do Nosso Amabilissimo Deos : não se destrua de todo , porque a Musica he aquelle Dom (a)

pre-

(a) Santo Agost. Epist. 28.

precioso que elle nos confere para o empregarmos principalmente no culto Sagrado, e Divino com toda a decencia; e moderação Christã, a qual deve ser bem distinta do Estilo Theatral, e Profano.

Perg. II. Por que parece que nos desvanecemos de achar hoje na Musica, o que os nossos Antigos não descobrirão? *Resp.* Isto he engano; porque tudo quanto nella existe, elles não ignorarão: conhecêrão todas as Especies das Consonancias, e Dissonancias, pezarão-nas, crão grandes Mathematicos, Filosophos, e forão tão Doutos, que os Pontifices daquelles tempos mandarão a alguns delles escrever sobre cousas da Igreja, como ao Reverendo D. José Zarlino, e a outros, &c. Em fim; na Musica não ha cousa nova mais, que a elegancia: esta depende dos tempos, e do gosto dos Homens, segundo as diversas Nações: nada mais he novo: *Nihil. sub Sole novum* (a); porém como essa elegancia, e modo de usar das cousas he accidente, que ainda mesmo que

mu...

(a) Salom. nos Proverb.

mude a fôrma, sempre contém a propria substancia; por esta razão os Modernos usão das Especies Dissonantes licenciosamente no estilo Instrumental, ou Musica Rythmica. Elles reduzirão todas as Harmonias possiveis a Diapasões Perfeitos, e a outras previstas Posturas, com Especies soltas Dissonantes, o que talvez tem algum lugar, e se consente na acceitação do ouvido pela grande velocidade com que aceleradamente hoje corre a Harmonia, tanto, que não só custa tomar-lhe o gosto no sentido do ouvir, mas ainda mesmo dar-lhe alcance humma boa, e perspicaz vista. Este he o maior ponto, a que tem chegado a Musica Moderna.

Perg. III. Por que toda a Musica Prática se reduz presentemente a diversos Diapasões, e Posturas de Especies soltas, tanto Perfeitas, e Imperfeitas, como Dissonantes, ou Falsas? *Resp.* He porque alguns Musicos estão persuadidos, que o costume faz Lei; pois ouvindo-se muitas vezes a que parece Desculpa da Falsa, já não se estranha, já não importa que faltem as outras duas

con-

condições da Ligadura ; porque ellas (dizem alguns Professores) interrompem muito a velocidade, a belleza, e a elegancia de huma Fantazia airosa, ou bem seguida idéa ; mas dirão outros, que tudo pôde ter o seu lugar ; e que se a Preparação, e Ligadura das Falsas afroxão de algum modo o rápido com que impetuosamente vai hoje a Musica por hum subtilissimo fio de Ligeireza, he para que não quebre, he para evitar a sua ruina, ou para não precipitar-se de todo no evidente perigo, e palpavel impossibilidade de poder ser de todos bem executada : certamente, não se faz sensível, e completa a que he deliciosa Harmonia, quando hum arrebatadissimo Andamento vai por esses ares ! Ella deste modo não causa suavidade, he só hum Estrepito bem quisto : sim, isto não padece dúvida, que tudo assim mesmo se observa, e experimenta no mencionado Genero de Musica Instrumental, de que agora se trata. Porém tornando ao nosso caso, ou primeiro assumpto, examinemos os sobreditos Diapensões, e Posturas de Espécies, por se-

rem

rem o principio , em que consiste toda , e qualquer variedade do Modernismo da mesma Musica. Ha dous Diapasões Perfeitos , ou Sonoros : hum de 3.^a Maior ; outra de 3.^a menor. Ha duas Posturas Dissonantes , huma pela 2.^a Maior, ou menor, e outra pela 7.^a menor, ou Maior : á condução da 2.^a Maior ha de acompanhar a 4.^a Perfeita , ou Superflua : á de 2.^a menor, a 4.^a Justa sempre. A Postura Dissonante pela 7.^a Maior participa da ametade do Diapasão Perfeito , e a outra ametade da sua mistura ; ou a maior parte desta mistura, e a menor do primeiro Diapasão. A Postura Dissonante pela 7.^a menor, forma-se com qualquer dos Diapasões Perfeitos com 3.^a Maior , ou menor. Os Diapasões Perfeitos podem-se variar com a 4.^a Diminuta , ou com a 5.^a Superflua ; e ainda mesmo pelas 6.^{as}. Elles causão estranheza ao ouvido pela 5.^a, e pela 7.^a Diminuta. As differenças que se fazem com os ditos Diapasões , ou Posturas de Especies , he toda a variedade da Composição , e para ella servem as Regras seguintes. O Jogo desta

ta Commutação , ou Transposição das
Especies , he o principal Estro da Mu-
sica. Demostrão-se em Pratica : olhem-se
as Esppecies , contando-as sobre o Baixo
pela mesma ordem com que ellas se affi-
gnão ácerca das quatro Vozes n'uma Par-
titura. Diapasão Perfeito de 3.^a Maior :
sobre C. , 5.^a , 3.^a , e 8.^a. De 3.^a menor :
sobre D. , 5.^a , 8.^a , e 3.^a. Postura Dissô-
nante pela 7.^a menor : sobre C. , 5.^a ,
3.^a , e 7.^a menor : ou tambem sobre D. ,
5.^a , 7.^a , e 3.^a. Postura Dissonante pela
2.^a Maior : sobre C. , 6.^a , 2.^a , e 4.^a. De
2.^a menor : sobre A. , 2.^a menor , 4.^a ,
e 5.^a. Postura Dissonante pela 7.^a Maior :
sobre C. , 5.^a , 2.^a , e 7.^a : ou tambem
assim sobre C. , 7.^a , 2.^a , e 4.^a. Agora
alterada pela 4.^a Diminuta : sobre A. ,
4.^a , 6.^a , e 8.^a. Pela 5.^a Superflua : sobre
C. , 5.^a , 3.^a , e 8.^a. Pela 6.^a Maior : so-
bre G. , 3.^a , 6.^a , e 8.^a. Pela 6.^a menor :
sobre G. , 3.^a , 6.^a , menor , e 8.^a : ou
tambem deste modo : sobre E. , 6.^a , 8.^a ,
e 3.^a. Até mesmo estranha pela 5.^a Di-
minuta : sobre E. , 5.^a Falsa , 6.^a , e 3.^a.
Da mesma sorte pela 7.^a Diminuta : so-
bre C. ✕ , 3.^a , 5.^a , e 7.^a Diminuta. No
que

que se vê toda a variedade, e novidade da Musica Moderna (sendo estas Especies bem Antigas) e isto sómente por se darem as sobreditas Dissonantes soltas na Composição Rythmica Instrumental Harmonica.

Perg. IV. Por que se observa em todas as mencionadas Posturas de Vozes, que mudando huma Especie, ou seja a superior, ou a do meio para a parte inferior, ou a do meio, ou qualquer outra para a superior, sempre resulta o mesmo substancialmente? *Resp.* A razão será esta: porque he o proprio 5.^a assima do Unissono, do que a 4.^a abaixo d'elle: a 6.^a superior, do que a 3.^a inferior: a 7.^a assima, do que a 2.^a abaixo; e a 8.^a assima, do que o dito Unissono. Pelo que bem se entende, que a diversa collocação das Vozes he toda a variedade da Musica. As Posturas, e Diapasões ainda que sejam os mesmos huns do que outros, só os póde fazer distinctos o differente modo de os collocar. Elles devem ser diversos em parte, ou no todo, bastando sómente que se distingão n'alguma cousa para haver a variedade

de precisa. Deste parecer, e sentir he tambem o Douto, e sabio Hita, (a) com o qual eu me conformo sobre este assumpto.

E X A M E X L I.

Acerca de alguns avisos, e reflexões muito importantes para o melhor acerto, e bom effeito da Musica.

Perg. **P** Or que he o Contraponto sumamente importante, e necessario ao Compositor? *Resp.* Porque nelle se ensinão, e entendem as primitivas, e Scientificas Regras, e Preceitos, que servem tambem para a Composição, pois sem aquelles bons principios não se alcanção grandes progressos.

Perg. II. Por que o ser Contrapontista he muito diverso de Compositor? *Resp.* He tão differente, que póde haver Contrapontista, que não saiba Compor; assim como tambem se encontrão Compositores, que talvez ignorem as restrictas leis do Contraponto: e isto só cau-

(a.) Hita Diapas. Instruct.

causará admiração a quem não souber que cousa he ser Compositor, ou Contrapontista.

Perg. III. Por que sendo o Contraponto principio da Composição, he tão diversa a Composição do Contraponto?

Resp. He verdade que muitos dos mesmos Preceitos, que servem no Contraponto, se admittem tambem na Compositura, em quanto áquelles Elementos das Especies, suas divisões, uso common, e outras muitas cousas que são parciaes; mas com tudo, cada huma destas duas Faculdades tem em si tanta differença, quanta vai dos primeiros Elementos da Sciencia ao mais elevado Cume da sua perfeição.

Perg. IV. Por que os bons Compositores attendem muito a fazer Cantar bem as Partes, principalmente as que realção mais a Harmonia, e quaes são?

Resp. O Baixo, e o Tiple; pois estas duas Vozes são muito perceptíveis por Cantarem, huma no extremo Grave, e outra no Agudo: as outras duas Tenor, e Alto são Vozes do meio, ou de encher, que não penetraão tanto o

ou

ouvido , e por isso menos graciosas ; mas ellas devem sempre Cantar bem.

Perg. V. Por que se vale o Compositor muitas vezes das Pausas , e para que se introduzirão na Composição ?

Resp. Por serem de grande utilidade na Musica. Ellas são causa de todos estes effeitos. Dão alento , e descanso ao Cantor , a fim de mais vigorosamente continuar a Cantoria. Tambem deixão ouvir com distincção as entradas das Vozes nas Imitações , Passos , e Fugas. Servem para que a Letra responda , e corresponda com as outras Partes sem confusão. Evitão-se com ellas alguns Cantares escabrosos , e desabridos. Soccorrem os Compositores nos apertos , isto he , na falta de boa collocação das Vozes para não haver erro contra a Arte. Tem serventia para muitos primores , graciosidades , e realces da Composição , e até mesmo aos indoutos ellas servem de Capa para encubrir a sua limitada Sciencia , o que talvez se descobre , e conhece , quando sem alguma boa idéa elles assignão frequentes Pausas , onde não sabem escrever Figuras , no que obrão
util-

utilmente; porque he melhor calar, do que offender os olhos, e molestar os ouvidos. Cerone (a) adverte que a Musica, ou Composição sem algumas Pausas, he como a casa sem janellas. Elle mesmo recommenda que se usem a proposito com prudencia, e juizo.

Perg. VI. Por que se devem guardar as Regras da Arte, e não obrar cada hum segundo a sua Fantazia? *Resp.* He porque todos se hão de sujeitar, e cingir áquelles Preccitos Legaes, que nos deixarão os Doutos, e Sabios Musicos, que nos precedêrão, assim Praticos, como Especulativos, pois com as suas Doutrinas nos dirigimos á maior perfeição Harmonica: isto em quanto aos Fundamentos da Musica. Porém ácerca da elegancia da mesma, e das suas Regras arbitrarías, ha hoje grande differença no gosto, e na invenção, segundo a variedade dos tempos, e das diversas Nações civilizadas nesta peregrina Sciencia.

Perg. VII. Por que ha Musicos de Fantasia, e Musicos Scientificos? *Resp.*
He

(a) Cerón. Lib. 2. Cap. 68. pag. 304.

He porque em todo o tempo sempre houverão Insipientes , e Sabios. Desta Classe são todos aquelles , que sabem o que escrevem , entendem o que ensinão , o que executão , e dão a Fyfica razão do mesmo : e da Escola dos outros , os que compõem sem Arte , ensinão sem dar a razão , executão o que ignorão , e estão muito á superficie na mesma Sciencia.

Perg. VIII. Por que he contemplada a Musica Pratica , como Arte Liberal ? *Resp.* Porque descreve aos seus Professores Regras , e Documentos com que elles se obrigão a praticalla , não com tanta estreiteza , que seja sem alguma excepção , pois nos casos que dicta o juizo , e prudencia , em todas as Artes , e ainda mesmo em muitas Sciencias , não ha Regra , que não a tenha. Sendo a Musica tão liberal com os seus Professores , não he razão angustialla nas suas Regras , pois salvando-se o essencial , importa pouco varie na precisão de algumas liberdades primorosas , no que não deve malograr-se hum bom intento , por algum escrupulo impertinente.

Perg.

Perg. IX. Por que se denomina Musico hum consuminado , e Scientifico Professor ? *Resp.* He porque para merecer esse nome ha de revestiſe da Theorica , ſaber Cantar , ſer Contrapontiſta , Compoſitor , e governar com acerto qualquer Muſica ſua , ou alheia que ſeja.

Perg. X. Por que deve o Musico accommodar , e trabalhar as ſuas Compoſições de modo , que eſtejão com a propriedade que ellas requerem ? *Resp.* Para ſerem bem executadas , e para cauſar o effeito pretendido , elle ha de attender a eſtas tres circumſtancias : ao fim a que ſe encaminhão as Obras : ao lugar , onde hão de ſervir : e ás habilidades que as devem pôr em execução. Em quanto á Letra , dando o ſentido Grave, Airoſo , Triste , ou Alegre que lhe convem : ácerca do lugar , ſe eſte for Sagrado , que não ſeja Muſica indecente , ou Profana : a respeito das habilidades dos Executantes , que ſeja mais , ou menos facil , ſegundo a Sciencia de que ſoſem revestiſtos , attendendo nas Vozes á poſſibilidade ; e deſtreza dos Cantores ,

res, e á foltura de mãos nos Instrumentistas. Em fim, para se ajustar bem a Letra com a Solfa, até mesmo se observem outras tantas advertencias. A primeira he, em quanto aos tres Accentos Orthograficos, quero dizer, ao Accento Agudo (´) ao Grave (`) ao Circumflexo (ˆ): a segunda, pelo que respeita ao sentido: e a terceira ácerca de expressar os affectos que ella pede. Em quanto aos Accentos, ha de a Musica estar tão ajustada com a Letra, que nas palavras não se fação breves as Syllabas Longas, nem ao contrario: a respeito do sentido, deve-se attender ás sete Partes, em que se divide a pontuação do Periodo; isto he, á Virgula (,) ao Ponto, e Virgula (;) aos dous Pontos (:) ao Parenthesis () ao Ponto, e Interrogação (?) ao Ponto, e Admiração (!), e ao Ponto Final (.) De sorte, que sempre ha de conformar-se nas demoras, ou acceleração do Valor das Figuras, com as mesmas proporções que se leem na Letra; e ácerca de expressar os affectos della, póde-se eleger o Tom que for mais ao caso: no que se vê, que

P

não

não consiste sómente o ser Compositor (como se persuadem muitos) em unicamente saber formar as Especies, e dirigir as Consonancias; mas ainda mesmo he preciso, para o ser como deve, observar estas, e outras muitas indispensaveis advertencias, e precauções: sim, he indispensavel, além do que está dito, hum grande, e particular estudo, huma disereta efficaz indagação sobre as scientificas Partituras dos Mestres Praticos eminentes, donde só pôde tirar-se huma boa escolha do melhor, em que se cultive a idéa, o bom gosto, e a Sciencia; porque sem passar por todo este laborioso trabalho, e ardente fadiga, não chegará a conseguir, e merecer o respeitavel, e honorifico nome de Sabio Melopco, ou Perfeito Musico.

Perg. XI. Porque se diz que o Compositor deve sempre appropriar a Musica á Letra, e como se entende esta propriedade? *Resp.* Desta sorte: se a Letra he Alegre, accommode-se-lhe Musica Jovial, e Brillhante. Se Triste, Solfa Patetica, e Lutuosa, usando mais do Gene-

nero Chromatico Molle ; e nas exprefões fortes tem o feú lugar proprio o Chromatico duro. Tambem deve attender á propriedade de algumas Palavras , como v. g. *Clamavi* , começando a Voz , que entra nella , nos pontos altos ; ou na de *Profundis* , nos pontos baixos , &c. No que o intelligente conhece , que por conta da Letra , entra n'uma palavra mais agitado , e forte ; e na outra do profundo da Entoação ; e isto , ou as ouça Cantar , ou as veja escritas , pois ao Sabio , e Douto Sitrapheo he quasi igual o que vê , ao mefmo que ouve.

Perg. XII. Por que se encommenda ao Compositor que attenda muito ao Syllabar da Letra , proporcionando a Musica , de forte , que corresponda aos Accentos breves , e longos ? *Resp.* Para que não faça barbarismos , pronunciando largas aquellas palavras que de fua natureza são breves , ou as breves , fazendo-as longas , do que recebe muito pezar o bom Grammatico , o Sabio Poeta , e o perfeito Musico.

Perg. XIII. Por que ha tres modos de concordar a Letra , para que no en-

trar, e finalizar de huma Fuga, Passo, ou Motivo, todas as Partes se ajustem, sem repetirem sobradamente alguma palavra? *Resp.* He para que as muitas repetições da Letra não cause confusão, e se faça desagradavel a Compositura. O primeiro modo he Ligando Figura, depois de ter respondido ao Passo: o segundo augmentar o numero das Notas, diminuindo-as no que houver de Cantar depois de haver Imitado a Voz, que entrou mais tarde: e o terceiro, dizer toda a Letra que deve a Parte, que preencheo, e completou o Passo ultimamente, sem alguma repetição.

Perg. XIV. Por que se diz, ou que cousa he Modulação? *Resp.* Modulação, segundo os Modernos, he passar o Canto pelas Cordas essenciaes, e naturaes de hum Tom, e não pellas de outros, que se hão de evitar. He algumas vezes Modular, sair do Tom; mas de sorte, que possa tornar a elle com proposito, e sem violencia. He verdadeiramente dar ao Canto huma variedade de Movimentos, e Figuras differentes, que o fação expressivo; mas não af-

affectedo. Em fim, he dar á Composição aquelle certo *não sei que* de suave, brilhante, e delectavel, que o largo, e frequente exercicio de hum genio feliz produz muitas vezes naturalmente, e sem trabalho, a que os sabios Musicos denominão bello Canto.

Perg. XV. Por que as Obras de huns Compositores agradão mais do que as de outros? *Resp.* A razão será, porque para hum Composição estar certa, basta ser Mestre; mas para produzir-se como he conveniente, e mostrar nella o seu bom gosto, e dom de agradar, he necessario, além da precisa Sciencia, muito, e muito mais do que saber usar das Especies, pois a Composição não só entra nos ouvidos dos sabios, e dos menos intelligentes, mas até mesmo ella pôde ser particular objecto dos olhos, e do entendimento daquelles, que são muito Doutos na Faculdade. Para as Composições fazerem o seu effeito, e mover os affectos de quem ouve (além do genio, e natural Alegre, ou Triste do Compositor, que reverbera em todas as suas obras) elle deve escolher o Tom,

ou

ou Modo proprio á Letra. Ha de passar de humas para outras Consonancias com tal Modulação , que possa caminhar pelas Cordas do mesmo Tom com Arte , e Artificio , sahindo , e tornando a elle , sem estranheza do ouvido. Póde mudar de Genero com os Accidentes a proposito : assignar Notas apressadas , ou vagarosas , contrapostas , ou iguaes. Usar bem de todos os Motos. Valer-se sem violencia dos Signos Graves , e dos Agudos. Toda esta variedade , conduzida por hum sciente , feliz idéa , ou nova invenção , e sendo venturosamente executada , ha de causar aquelles maravilhosos effeitos , para os quaes tem ainda grandes poderes a Musica.

Perg. XVI. Por que alguns Cantores , e Instrumentistas cahem no grande , e prejudicial defeito de não darem o Valor inteiramente seguro ao Pontinho de Augmentação , e á Ligadura na parte , em que ha de ouvir-se a Especie Falsa , como tambem nas Clausulas?

Resp. Na verdade. que ha hum grande prejuizo na Harmonia , quando assim:

pro-

procedem os menos sábios. O Pontinho de Augmentação he Cantavel , e não Obmisso ; e calando-se o seu Valor , fica prejudicada a Composição sem aquella Harmonia , que deve causar a Especie Consonante , ou Dissonante competente ao Pontinho. Na falta de reforçar as Ligaduras na parte Ligada , malogra-se tambem o effeito da Falsa tão Harmonioso com a sua Desculpa , que he hum dos maiores ornamentos da Musica , em que a Arte tanto trabalhou para as introduzir por hum modo singular. Nas Clausulas succede o mesmo , faltando no ouvido aquelle satisfactorio complemento da Clausula tão preciso. Todos estes prejuizos causa o descuidado Cantor , ou Instrumentista , que não cumpre com a propria obrigação de dizer a sua Parte , como está apontada , malogrando com estes descuidos o trabalho , a idéa , o effeito , e o gosto do Compositor , pois o que este construiu com algum custo , e desvelo , o vê , e ouve destruido na Praxe por aquelles , que inteiramente ignorão o prejuizo que fazem em não Cantarem , ou executarem

como devem, o que está escrito. Ao Compositor pertence fazer esta correcção com toda a prudencia, ácerca das suas Obras.

E X A M E XLII.

Acerca da melhor , e menos boa qualidade das Especies ; e de outras cousas instructivas , e interessantes ao Compositor.

Perg. **P** Or que se causa a Harmonia?

I. Resp. He pela bem ajustada Consonancia que formão muitas Vozes concordes entre si.

Perg. II. Por que se augmenta a Harmonia , e como ? *Resp.* Augmenta-se de tres modos : ou acompanhando aos Sons com articulação de palavras : ou ajuntando-lhe variedade de Instrumentos : ou accumulando-lhe duplicadas Consonancias.

Perg. III. Por que consiste a Harmonia no ajuntamento de muitas , e diversas Especies misturadas ? *Resp.* Porque convem todas n'um composto de perfeita Melodia , e suavidade.

Perg.

Perg. IV. Por que he a Melodia companheira inseparavel da Harmonia?

Resp. Por ser esta produzida daquella.

Perg. V. Por que o Compositor deve attender muito assim á Harmonia , como á Melodia? *Resp.* He porque a Melodia consiste no deleite , ou doçura , que resulta do Cantar bem de todas as Partes ; e a Harmonia nas boas Consonancias , que com as mesmas Vozes se formão.

Perg. VI. Por que ha Mysterio , ou de que pende o segredo da Harmonia?

Resp. Ella nasce , e procede da variedade de quantidades desiguaes , a que chamão Proporções , e estas são entendidas de Maior , e menor desigualdade , o que se percebe , e palpa na Theoricã experimentalmente , com muita satisfação , admiração , e prazer do entendimento.

Perg. VII. Por que as Especies produzem Consonancias? *Resp.* He porque ellas são hum aggregado de Intervallos Harmonicos.

Perg. VIII. Por que se formão as Consonancias? *Resp.* He pela razão de

Nu-

Numeros em Agudo, e Grave, isto he, consistem todas as Consonancias na Proportional mistura de Som Grave, e Agudo, que suavemente satisfaz com agrado o Tipano do nosso ouvido.

Perg. IX. Por que vão sempre encaminhadas as precisas Regras da Arte á melhor perfeição da Harmonia? *Resp.* Para que o Compositor nunca possa errar, cumprindo com ellas.

Perg. X. Por que he preciso ao Compositor ser bom Contrapontista? *Resp.* Porque o Contraponto he como Fonte, e Manancial, donde nascem, e dimanão as variedades da Composição.

Perg. XI. Por que se conferem ás Especies os nomes de Consonancias Perfeitas, Imperfeitas, e Dissonantes? *Resp.* Chamão-se Consonancias Perfeitas ás que dão repouso, e quietação ao sentido que as percebe. Dizem-se Imperfeitas aquellas Maiores, ou menores, que a Potencia auditiva acceta, e toma de huma, e outra sorte, sem lhe causar inteira quietação propria: e Dissonantes as que totalmente offendem o ouvido, quando chegão a elle desorde-

nadas, e tumultoantes as vibrações das ondas do ar.

Perg. XII. Por que entre as Especies Perfeitas ha huma mais Sonora, e qual he? *Resp.* A 5.^a, porque enche, e satisfaz melhor a Potencia audictiva.

Perg. XIII. Por que entre as Imperfeitas são humas melhores do que outras, e quaes são? *Resp.* A 3.^a Maior, e a 6.^a menor são de melhor Harmonia, do que a 3.^a menor, e a 6.^a Maior.

Perg. XIV. Por que entre as Falsas, ou Dissonantes offendem mais humas do que outras o nosso ouvido, e quaes são? *Resp.* Tem-se por mais offensivas a 2.^a menor, a 7.^a Maior, a 4.^a de Tritono, e a 5.^a Superflua: e por menos ásperas a 2.^a Maior, a 7.^a menor, a 4.^a Diminuta, e a 5.^a Falsa. A razão he, porque as que são melhores chegão-se mais ás Consonantes; e as menos boas eltão mais apartadas dellas.

Perg. XV. Por que ha entre as Consonancias humas, que enchem mais o ouvido, e outras, que lhes são muito agradaveis? *Resp.* Entre as Perfeitas he a 5.^a a que o satisfaz mais, porque o
con-

contenta melhor, do que a 4.^a, ou a 8.^a: e as que lhes são muito agradaveis, as Imperfeitas 3.^a, e 6.^a. As que o deleitão melhor, são as Simples, por estarem propinquas ao Unifono, e deseão ser collocadas na parte Grave da Harmonia, pelo que são muito cheas, e Sonoras. As que tem maior poderío, agrado, e viveza são as Compostas, De-Compostas, &c. porque o penetrão ligeiramente. Ellas são muito Harmonicas; e tanto melhor deleitão, quanto mais se apartão da simplicidade. Ellas appetecem a parte Aguda, pelo que devem ser postas nos seus lugares proprios para produzir cabal effeito, de forte, que a Harmonia consiste no Agudo, e brillante das Especies; e a Sonoridade, em que seão taciturnas, e Graves.

Perg. XVI. Por que a 5.^a Justa he a mais bem quista das Especies? *Resp.* Porque ella he Mediante entre as Perfeitas, e Imperfeitas, e deste lugar, ou meio lhe provêm a virtude de conter maior suavidade.

Perg. XVII. Por que sendo a 8.^a a
Es.

Especie mais Perfeita, ella he entre as Consonantes a menos Sonora? *Resp.* He pela semelhança dos seus extremos, a qual se dá o nome de Equifonancia por este motivo, pelo que tem na Composição a Quatro o ultimo lugar, por ser o da Quarta Voz.

Perg. XVIII. Por que ás Especies Perfeitas se lhes dá esse nome? *Resp.* Porque ellas dão ao ouvido o que deseja, que he descanso, socego, e repouso com delcete, e gosto. Não assim as Imperfeitas, porque estas não causão tanta quietação, e descanso ao mesmo ouvido até que elle sente as Perfeitas; com quem se satisfaz muito. Ellas tem hum Som firme, estavel, e determinado, do qual sahindo passão a Dissonantes, e então offendem muito o sentido; mas na sua primeira Consistencia são as mais Sonoras, e por esta causa se lhes dá o nome de Perfeitas.

Perg. XIX. Por que as Especies Perfeitas não são tão Harmoniofas, como as Imperfeitas? *Resp.* As Perfeitas são muito Sonoras, e as Imperfeitas mais Harmonicas; porém não causão tanta
Me-

Melodia, como as Dissonantes em Ligadura, pois com estas se produz o melhor effeito na Musica.

Perg. XX. Por que se denominão assim as Especies Imperfeitas? *Resp.* Dizem-se Imperfeitas aquellas Especies, que ainda que se mudem de Maiores em menores, ou ao contrario, sempre ficão Consonantes.

Perg. XXI. Por que levão vantagem as Especies Dissonantes ás que são Consonantes? *Resp.* Em serem mais Harmoniosas do que as mesmas Consonantes, pelo que a Arte tanto as distingue no seu uso particular, e singular.

Perg. XXII. Por que se accumulão ás Especies as suas propriedades, e quaes são? *Resp.* Conserrente ás Imperfeitas, dá-se ás 6.^{as}, e ás 3.^{as} Maiores o attributo de varonis, alegres, e Sonoras: ás 3.^{as}, e ás 6.^{as} menores o de lamentaveis, froxas, e tristes: estas são proprias para cousas Pateticas, e as outras para as expressões fortes: ácerca das Dissonantes, conhece-se mais aspe-
reza na 2.^a menor, na 7.^a Maior, na 4.^a de Tritono, e na 5.^a Superflua. Ava-
lião-

lião-se por menos duras, e Dissonantes a 2.^a Maior, a 7.^a menor, a 4.^a Diminuta, e a 5.^a Falsa.

Perg. XXIII. Por que qualquer ouvido, que não entende de Musica, nota mais facilmente a Dissonancia, do que conhece a Consonancia? *Resp.* He porque elle sente com afflicção o que molesta a Dissonancia, ainda mesmo que não saiba a razão Fysica da suavidade, e descanso que encontra na Consonancia.

Perg. XXIV. Por que fazem as Especies Dissonantes, introduzidas regularmente, mais suaves as que são Consonantes? *Resp.* He porque qualquer contrario descobre-se mais claro, e suave ao sentido pela comparação do seu opposto. No que tanto melhor he huma cousa boa, quanto he peor a que lhe he contraria; razão, por que as Especies Falsas fazem realçar muito as Consonantes.

Perg. XXV. Por que tem as Especies Compostas mais Harmonia do que as Simples? *Resp.* A Especie Simples he mais Sonora; porém a Composta
pro-

produz maior Harmonia ; pois quanto mais Aguda he a Especie , tanto he mais Harmoniosa.

Perg. XXVI. Por que as Consonancias mais remotas pela sua agudeza produzem maior effeito na Harmonia ?

Resp. He pelo excesso dos extremos Grave , e Agudo , pois estes excitão muito a nossa Potencia auditiva ; porém as Especies Simples são mais Sonoras , porque a melhor Melodia he sempre a que está Conjuncta.

Perg. XXVII. Por que as Especies contém menos hum Intervallo , do que Syllabas , ou Vozes , como v.g. a 5.^a comprehende cinco Nomes da Solfa , e não tem mais de quatro Intervallos ? *Resp.* He porque as Vozes contão-se todas , e nos Intervallos não entra em conta o Unifono.

Perg. XXVIII. Por que ha na Musica humas Posturas de Vozes mais Harmoniosas do que outras ? *Resp.* Porque sempre he melhor aquelle aggregado de Consonancias , que não tiver Unifono , tanto com o Baixo , como entre as Partes.

Perg.

Perg. XIX. Por que se póde tratar a 9.^a como 2.^a na Ligadura do Baixo, e a que he propriamente 2.^a não deve chamar-se 9.^a? *Resp.* He, como já disse n'outra parte, porque as Especies Compostas podem-se tratar como as Simples; mas as Simples não se devem nomear com os noines das suas Compostas.

E X A M E XLIII.

Sobre diversas materias da Pratica, e não menos Instrucção Theorica.

Perg. **P**Or que são tres os Accidentes, isto he, *, b., e ♯, fazendo o ♯ humas vezes o effeito de b., e outras o de *: e por que o * não póde destruir o b., nem este desfazer o * para se evitar o ♯? *Resp.* A verdadeira razão Theorica de serem tres os Accidentes, he, porque o b. não póde tirar o *, nem este o b.; pois de qualquer * para a Nota Immediata a que sobe, vão 5. Comas; e se o * tirar o b., devem ir sómente 4., que são as que o b. fez abater: assim tambem do

Q

b.

b. para a Figura Immediata a que desce, vão 5. Comas; e tirando o b. o *, não devem abater-se mais, do que as 4. que o * fez levantar, consultando toda esta grande impropriedade em conferir ao * Transito de 4. Comas, quando ha de ser de 5., e o b. alterar a sua ordem, e natureza, deixando de fazer Movimento de 5. Comas descendo, quando não deve ser mais de 4. Em menos palavras: não pôde o * tirar o b., nem o b. o *, porque os seus Transitos são encontrados; no que foi preciso o 4. para se oppôr ora a hum, ora a outro Accidente, e então elle mesmo produz o effeito do b. contra o *, ou faz o officio de *, oppondo-se ao b. Desta sorte se conhece que todos os tres Accidentes são precisissimos na Musica para a variedade das Modulações.

Perg. II. Por que para se apontar o 8.º b. se assigna o proprio b.; e para se advertir o 8.º *, escrevem alguns Senhores Praticos o Diesis x Enharmonico?

Resp. He porque elles não advertem, que ninguem pôde dar o que não tem: o Diesis x Enharmonico não consta mais que

que de duas Comas, e o * Chromatico de quatro: logo não póde dar quatro, quem não tem de si mais do que duas. E assim como para se denotar o 8.^o b. he com outro b., assim para o 8.^o * deve ser com o mesmo *: aliás será erro, e ignorancia obrar contra a Arte.

Perg. III. Por que se ha de ter ob. por Accidental, quando vem Repentino? *Resp.* Pelo mesmo caso, ainda que venha em B., se carecer da Propriedade de Natura; mas com ella he como Natural.

Perg. IV. Por que deve estimar-se ob. de B. por Natural, quando as Claves estão assignadas com elle? *Resp.* Porque não se formaria a 8.^a propria do Tom, v. g. de D., ou de F., não tendo o b.: logo he para o Diapasão dos mencionados Tons, tão Natural, que he a mesma essencia delles.

Perg. V. Por que Guido Aretino, á imitação dos Musicos Gregos, chama Menon ao b.? *Resp.* He porque esta palavra Menon quer dizer Accidental. Ella vale o mesmo entre os Latinos, que o termo Conjuncta; e não só denota Si-

gno Accidental pelo b., quando se escreve Repentino, mas até mesmo pelo x.

Perg. VI. Por que se assigna o \sharp duro quadrado, e o b molle redondo? *Resp.* He para demonstrar com toda a propriedade, que o b. põe Accidentalmente 4. Comas de brandura, em contraposição do \sharp , que denota outras tantas de Natural dureza.

Perg. VII. Por que ha tres qualidades de Semitonos mais conhecidos entre outros que ha na Musica? *Resp.* He porque os Generos Antigos são tres, Diatonico, Chromatico, e Enharmonico, e a cada hum delles pertencem os seus privativos Semitonos. O Maior Diatonico he de B. a C., ou de E. a F. de cinco Comas. O menor Chromatico entende-se na alteração de 4. Comas, que faz o \sharp v. g. a F., ou G. O Enharmonico tambem menor he o que parte o Semitono menor Chromatico em duas Comas x, que he o chamado Diesis. Este não esteve já mais em praxe entre os Latinos; porém os Musicos Gregos fizeram uso d'elle, e o Cantavão, e Tanguão nos seus Instrumentos, segun-

gundo nos conta Severino Boecio. (a) Encontra-se ainda mais na Theorica o Diesis Maior Enharmonico de tres Comas ✱, o qual com as duas x do seu menor, fazem o Semitono Maior Diatonico de 5. (b) Mas destes dous ultimos Enharmonicos não se faz menção alguma na Pratica ha muitos Seculos.

Perg. VIII. Por que, e em que se distingue o Semitono Maior do menor?

Resp. O Semitono menor he o abatimento de quatro Comas, que faz o b. ao Signo de B., e do b. a A. o Semitono Maior de 5. Comas descendo. Agora ás avéssas: a alteração que produz o ✱ de 4. Comas ao Signo de F., he o Semitono menor, e do ✱ a G. o Semitono Maior Chromatico de 5. Comas subindo. No que se vê, que o Semitono Maior contém mais humma Coma do que o menor: e assim deve ser, porque 5., e 4. fazem 9., que são as Comas de que se compõe a integridade do Tono Maior sesquioctavo.

Perg.

(a) Boet. lib. 3. Cap. 32, apud Tap. Verg. de Mus. Cap. 24. Fol. 54. vers.

(b) Franch. instit. Harm.

Perg. IX. Por que na conducta das Cordas de qualquer Tom, humas Especies são menores, e outras Maiores, como v. g. escrever-se a 2.^a do Tom com 3.^a menor, e 6.^a Maior? *Resp.* He porque todas as qualidades das Especies dependem, procedem, e se formão das principaes Cordas do mesmo Tom, que são a 4.^a Perfeita, e a 7.^a Maior. Com os Signos destas duas Cordas se constitue a natureza das Especies na regular Composição Harmonica das Cordas de qualquer Tom: v. g. a 3.^a menor da 2.^a do Tom, he porque lhe serve de 3.^a o Signo da 4.^a do proprio Tom. Da mesma sorte: a 6.^a Maior da dita 2.^a do Tom, he porque lhe fica na 6.^a o Signo da Corda 7.^a do Tom. Em fim, todas as mais Especies, em que entrarem os dous Signos das referidas Cordas, elles serão sempre a causa de humas Especies serem menores, e outras Maiores.

Perg. X. Por que sendo Praticamente a 5.^a Superflua de F. Natural na mesma positura da 6.^a menor no proprio Tasto Accidental, nos Instrumentos fi-

xos não felhe póde chamar á 5.^a Superflua 6.^a menor, nem a esta 5.^a Excessiva?

Resp. A razão he, porque aquelle Tasto Accidental não he sempre o mesmo Signo: serve de 5.^a, quando está na sua conta, e he 6.^a, quando preenche a mesma de 6.^a Mais claro: como * de C., he 5.^a Superflua de F. Natural; e como b. de D., serve de 6.^a menor do dito F.; porque ainda que estas duas Especies fêrem n'hum proprio Tasto, com tudo, ellas contém diferentes considerações, e comparações de Signos, e de Especies ácerca de ser b., ou *.

Perg. XI. Por que póde ser que huma propria Distancia, ou Intervallo se considere huma vez de 4. Comas, e outra de 5., isto he, se de G. Natural, subindo para o seu proprio *, vão 4. Comas, como podem haver 5., quando aquelle lugar do * serve de A. binolado, e desce para o G. Natural? *Resp.* He porque ainda que seja o mesmo Tasto, v. g. no Orgão, ou Cravo, não he o proprio Signo. Quando he b., não he o * de G.; e quando he *, não he o b. de A. para a razão Theorica, ainda

da mesmo que sirva o proprio Tasto para huma, e outra cousa Praticamente. Enisto não ha confusão, pois cada hum destes Accidentes tem diversas comparações. A Harmonia da Musica toda he composta de Proporções desiguaes, pelo que não podião ser os ditos dous Semitonos de igual quantidade, nem o são de facto. Esta, que parece contradicção, não he certamente incongruencia alguma, nem ainda a respeito dos Instrumentos fixos, como o Cravo, Orgão, e todos aquelles que tiverem Trastes. Se nestes Instrumentos se afinarem as 5.^{as}, e as 4.^{as}, segundo as justas Proporções Pythagoricas, não se poderia usar mais, que sómente o Tom Diatonico de C. Natural, o qual não precisa para a sua inteira formação Accidente algum; o que não póde succeder n'outro qualquer Tom: razão, por que para se poderem usar os Tons Chromaticos de $\sharp\sharp$, ou $\flat\flat$, foi preciso adoçar o tempero destes Instrumentos em modo, que se distribuisse huma Coma em minutissimas alterações, e diminuições pelas precisas Cordas do Diapasão., ou

8.^a,

8.^a, de forte, que o ouvido não se offendesse, mas ficasse satisfeito: e com esta distribuição sempre ha a differença de Semitono Maior, e menor, porque todas as mais Cordas são também alteradas, e fóra das suas justas quantidades, excepto a 8.^a, (a) o que bem se conhece ainda na Pratica pelas taes, ou quaes discrepancias, que o ouvido delicado sente n'alguns Tons Accidentaes, e especialmente quando concorrem os Instrumentos de Arco, ou qualquer que carece de Trastes, com o Orgão, &c. este contém a sua affinação já distribuída, e aquelles fazem huma subtilissima differença do b. ao \sharp ; e como o pouco he reputado por nenhuma cousa: *Parum pro nihilo reputatur*, não molesta ao nosso sentido auditivo, o que he quasi imperceptivel; pois as differenças que nas Proporções se achão em numeros Theoricamente, não se conhecem no Som, em quanto á percepção do ouvido: (b) pelo que do Signo Natural para o proprio \sharp considerão-se 4. Contas, e do.

(a) Galil. Dial. de Mus. pag. 32, 33, 34, e 47.

(b) Man. Nun. Art. Min. pag. 111.

do b. para o Signo Immediato descendo 5., porque já os Signos Colateraes estão adoçados, e temperados para esse fim. Deste modo cêlla a confusão de poder ser hum mesmo Tasto ora menor, ora maior; mas he segundo os extremos, ou comparações que fórma com os diversos Signos, que representa a respeito dos Immediatos Confinantes, subindo, ou descendo. Este he tambem o preciso motivo, por que não podendo o * fazer o officio do b., nem o b. o do *, serve deste modo no Cravo, ou Orgão o * de b., e o b. de * Praticamente.

Perg. XII. Por que se contemplão os Tons de ** mais ásperos do que os de bb. ? *Resp.* He porque se considerão da natureza do ♯, no que pertencem, e seguem ao Genero Chromatico duro.

Perg. XIII. Por que se estimão os Tons de bh. mais brandos do que os de ** ? *Resp.* He porque se avalião da Propriedade do b., pelo que participão, e competem ao Genero Chromatico molle.

Perg. XIV. Por que havendo duas qua-

qualidades de 3.^a menor, sómente n'hum
ma se póde formar Tom? *Resp.* He
porque ella deve ter primeiro o Tono,
e depois o Semitono, para dizer *ré*,
mi, *fa*, e não *mi*, *fa*, *sól* com o Se-
mitono primeiro do que o Tono, pois
deste modo não póde formar Tom al-
gum.

Perg. XV. Por que são os Tons
de 3.^a menor mais Pateticos que os de
3.^a Maior? *Resp.* Pela bem conhecida
variedade de Semitonos, que contém a
maior parte das Especies na Compo-
sição das adequadas 3.^{as} das suas Cor-
das.

Perg. XVI. Por que se dizem Tons
Relativos, e quaes são? *Resp.* Tons Re-
lativos, além dos primeiros dous Na-
turaes de C., e A., são todos aquelles,
que se podem formar Accidentalmente
com huns mesmos Accidentes, sendo
hum de 3.^a Maior, e outro de 3.^a me-
nor. O Tom Natural de A. 3.^a menor
he Relativo do de C. 3.^a Maior. O Tom
de D. com hum b. na Clave, he Relati-
vo do de F. tambem com o mesmo b.
&c. E o ser Relativo he porque lhediz
Re-

Relação, pois se advertem entre si tão parciaes, que para se passar do Tom Maior ao menor, basta sómente converter a Especie 5.^a do Tom Maior na 8.^a do menor; ou ao contrario, mudar a Especie 8.^a do Tom menor na 5.^a do Maior.

EXAME XLIV.

Acerca de outros diversos assumptos.

Perg. **P**Or que se diz v. g. Semibre-
I. **P**ve, Seminima, &c. sendo estas Figuras huma perfeita metade das suas precedentes immediatas; e tambem se nomeia Semitono, quando elle he Maior, ou menor, e não huma igual mediação do Tono? *Resp.* As Figuras da Musica são unicamente as que valem huma justa metade das que lhes precedem immediatas, pelo que só ellas se compõem da palavra *Semis*, que denota metade perfeita; porém todos os mais Vocabulos, como Semitono, e outros muitos, que se achão na Musica, elles vem de *Semum*, que se interpreta
 cou-

côsa imperfeita, (*a*) e isto claramente se vê ácerca dos Intervallos, e de todos os mais Termos: v. g. Semidia-pente não he huma justa metade da 5.^a Perfeita, mas sim por ser 5.^a Diminuta. Semiditono, ou 3.^a menor de Pon-tu e meio, não he perfeita metade da 3.^a Maior, ou Ditono, que são dous Tonos. O Semitono não he igual me-tade do Tono, porque este parte-se em dous Semitonos deliguaes hum Maior; outro menor: e esta he a razão, por que só as Figuras vem de *Semis*, que signi-fica metade perfeita, e os mais Ter-mos de *Semum*, que denota couza im-perfeita, e não justamente medial.

Perg. II. Por que faz a Arte distin-cta menção de Intervallos Compostos; ou In-Compostos, e como isto se entende?

Resp. Intervallo Composto he o que se ordena com a successão dos Mo-vimentos seguidos Gradatim; e Inter-val-

(*a*) Ceron. Lib. 2. Cap. 54. Fol. 285. Gladian. Patric. Dadecachord. Lib. 1. Cap. 8. n. 15. Francisc. de T'ov. Lib. 1. Cap. 5. Orone. na Margarit. Philosoph. Lib. 5. Trat. 1. Cap. 13. Scipion. Cer-reti. Lib. 1. Cap. 25. Fol. 46. Franchin. Lib. 1.

vallo In-Composto , o que se faz de Salto.

Perg. III. Por que foi prohibido dos Antigos dar *fá* contra *mi* na Distancia de 4.^a , 5.^a , e 8.^a ? *Resp.* A razão Theorica he, porque as Especies , tendo nos extremos , ou processo a pronúncia *mi* , *fá* , ou *fá* , *mi* , assim Diatonico , como Chromatico , não tem os seus extremos perfectos , e Consonantes , segundo a quantidade que cada hum Intervallo de Consonancia deve ter na sua justa , e verdadeira Proporção ; pois como todas as cousas appetecem o seu semelhante , assim tambem hum *fá* quer outro *fá* , e hum *mi* deseja outro *mi* para formar Perfecta a 4.^a , a 5.^a , e a 8.^a

Perg. IV. Por que sendo a 8.^a Especie Simples na Theorica , entendem os senhores meramente Praticos que ella he Composta ? *Resp.* He porque ignorão a mesma Theorica. Não ha que admirar da verdade , pois a 8.^a não he Especie Composta certamente , o que se prova desta sorte. A 2.^a , 3.^a , 4.^a , &c. produzem as suas Compostas semelhantes :

tes: o Unifono não he Intervallo, nem Especie: logo não póde nascer delle, ou procrear a 8.^a, que he Especie, e Intervallo Consonante. Zarlino põe-na entre as Simples: Boecio diz que he primeira Consonancia: sendo ella primeira Consonancia, não póde ser Intervallo Composto, pois todo o Composto he sempre depois da parte de que se compõe. Se a 8.^a, como assevera Boecio, (a) he primeira Consonancia, he tambem todo o outro Intervallo depois della. A 8.^a he Especie Simples, porque tem a sua fôrma radical verdadeira na Proporção Dupla de 2, que he a primeira de maior desigualdade do Genero Multiplex. Alguns Theoricos chamão-lhe Equisonancia, ou Unisonancia, e de qualquer sorte que seja, ella não he composta: no que me conformo com os Authores citados supra. Esta he a verdade; porém em quanto á Pratica, chame-lhe Composta se quizerem, pois alguns Professores Modernos tratão esta, e a outras materias, não pelo que são, mas talvez pelo que lhes parece,

pro-

(a) Boet. Lib. 1. Cap. 7.

porque ignorão a corruptela que ha na Pratica em muitas cousas ácerca da verdadeira Theorica.

: *Perg. V.* Por que o Unifono, ainda que se põe entre as Consonantes, elle, só per si, não he Consonancia, nem Especie? *Resp.* He porque não pôde haver Especie, onde não ha Consonancia; e assim como na Arithmetica a Unidade não he numero, tambem na Musica o Unifono não he Consonancia, ou Especie, pois não contém Intervallo algum: unicamente he principio, ou origem das Especies Consonantes, e Dissonantes, que sobre elle se formão, ainda que se ponha na Classe das Consonantes, e com particularidade entre as Perfeitas, o que se lhe concede por especial privilegio da perfeição da 8.^a, com quem elle róla, e hombraia, em quanto sómente ao Moto nas Composições, que ha alguma precisão de ser admittido; porém concernente a ser a 8.^a primeira Consonancia, isso bem se prova com a efficaz razão, de que ella procede de si mesmo, como todas as mais Especies Simples. Esta materia pe-

de

de huma grande digressão; mas remetto-me á Theorica, e vou seguindo a que he só Pratica corrente.

Perg. VI. Por que se concedem, e escrevem Immediatas a 5.^a, e a 12.^a na Pratica, e qual he a razão Theorica?

Resp. He porque não são duas 5.^{as}, por serem de distintas Proporções. A 5.^a, Espécie Simples, he Proporção Sésquialtera; e a 12.^a, sua Composta, Proporção Tripla. Esta he do Genero Multiplex, e a outra do Superparticulares. A Arte só prohibe duas 5.^{as} de hum mesmo Genero Immediatas Gradatim, e não de diferentes Generos: logo podem-se escrever na Pratica a 5.^a, e a 12.^a a Quatro Vozes, no caso de haver algum motivo, que obrigue a valer-se dellas.

Perg. VII. Por que tem o Acompanhante de qualquer Instrumento de Vozes Regras privativas, com toda a sujeição a ellas; e o Compositor, tendo as mesmas, elle as trata muito á sua vontade? *Resp.* A razão he, porque o Acompanhante he Servo, e quem compõe Senhor. He Senhor das Regras; usa dellas como quer, segundo a Arte;

R

mas

mas o Acompanhante não he assim: elle não tem alli vontade propria, ha de fazer o que o Compositor manda que faça. As Regras, por que hum, e outro se governão, parecem, e de facto são as mesmas; mas dellas usão bem differentemente, em quanto á liberdade do proprio alvedrio; porque hum procede livre, e o outro obrigado. Se o Instrumentista se encaminhar voluntario só pelas Regras Geraes, sem attender ao que mandão as Especies apontadas, ao ouvido, ou á Partitura, que tiver diante dos olhos, cahirá em grandes desordens; porque ainda que hum, e outro participão das mesmas Regras da Harmonia, com tudo, o Compositor, quando quer, póde valer-se dellas de diversos modos fóra do uso Commun, por onde se costuma dirigir o Acompanhante. Hum, e outro hão de ser muito senhores das privativas Regras; mas o Compositor he quem dá Leis, e põe as excepções pelas differentes idéas de que se vale a seu arbitrio, sendo esta a causa de que procede toda a variedade que tem havido, ha, e póde ha-

haver nesta amplissima Sciencia da Musica.

E X A M E XLV.

Sobre a verdadeira Theorica, e Practica dos Intervallos de todas as Especies Perfeitas, Imperfeitas, e Dissonantes, que servem na Musica, segundo ellas podem ser Maiores, Menores, Superfluas, ou Diminutas.

Perg. **P** Or que he preciso o Intervallo em qualquer genero de Musica? Resp. Porque sem elle não pôde haver differença de Som Grave, ou Agudo; e sem esta diversidade não ha Melodia, nem Harmonia na mesma Musica: logo elle he necessario para se formalizarem as Consonancias, e Dissonancias. O Unifono não he Intervallo: a Coma não he Distancia Cantavel; mas sim o excesso daquella maioria que leva o Semitono Maior ao menor, e pela medida das Comas he que se regula a inteireza de todos os Intervallos, os quaes formão-se de Tonos, e Semitonos, e estes de certa quantidade das mesmas Comas.

R ii

Perg.

Perg. II. Por que se compõe o Semitono Maior de 5. Comas, e o menor de 4.? *Resp.* Porque 5., e 4., 9, que he a integridade do Tono Sésquioctavo. O Tono he 2.^a Maior: o Semitono Maior, 2.^a menor: e o Semitono menor não he 2.^a, porque não sahe do mesmo Signo. Da precisa differença de Tono Maior, ou menor não trata a Practica; mas na Theorica o Tono menor Sésquinono he de 10 a 9. $\frac{1}{9}$, e o Tono Maior Sésquioctavo, de que só fazemos menção, he de 9. a 8. $\frac{2}{8}$: este compõe-se de 9., e o outro de 8. Comas.

Perg. III. Por que a 2.^a póde ser Menor, Maior, ou Superflua? *Resp.* Pela sua mesma desigualdade; porque a Menor he de hum Semitono Maior: a Maior de hum Tono: e a Superflua de hum Intervallo extraordinario de 13 Comas: esta 2.^a tem menos huma Coma só, do que a 3.^a menor. A 2.^a Menor he v. g. de B. a C.: a 2.^a Maior de C. a D.: e a 2.^a Superflua de F. Natural a G. *. O Semitono menor he a alteração de 4. Comas, que faz o * a hum proprio Signo,

gno, como v. g. a distancia que vai de C. Natural ao mesmo C. \times .

Perg. IV. Por que a 3.^a admite ser Maior, Menor, Diminuta, ou Superflua? *Resp.* Porque a Maior he de dous Tonos: a Menor de hum Tono, e Semitono Maior: a Diminuta de dous Semitonos Maiores: esta 3.^a tem mais hum Coma só do que a 2.^a Maior: e a 3.^a Superflua he composta de hum Tono, e do Intervallo extraordinario de 13. Comas. A 3.^a Maior he v. g. de G. a B.: a 3.^a Menor de D. a F.: a 3.^a Diminuta de G. \times a B. b.: e a 3.^a Superflua de E. b. a G. \times . A 3.^a Diminuta nunca he com o Baixo, só se encontra entre as Partes particulares.

Perg. V. Por que a 4.^a póde ser Diminuta, Perfeita, ou Superflua? *Resp.* Porque a Diminuta he de hum Tono entre dous Semitonos Maiores: a Perfeita de dous Tonos, e hum Semitono Maior: este póde ter sómente tres diversas situações. A Superflua he de tres Tonos: esta 4.^a de Tritono tem menos hum Coma só, do que a 5.^a Falsa. A 4.^a Diminuta he v. g. de C. \times a F. Na-

tu-

ral: a 4.^a Perfeita de C. Natural a F.:
a 4.^a Superflua de C. a F. *.

Perg. VI. Por que he tambem a 5.^a, Diminuta, Perfeita, ou Superflua? *Resp.* Porque a Diminuta contém dous Tonos, e dous Semitonos Maiores: a Perfeita tres Tonos, e hum Semitono Maior: a Superflua dous Tonos, hum Semitono Maior, e outro Intervallo de 13. Comas; ou quatro Tonos, suppondo * em F.: differe da 5.^a Perfeita em ter mais hum Semitono menor pela parte superior: a dita 5.^a Superflua tem menos hum Coma só do que a 6.^a menor: A 5.^a Diminuta he v. g. de F. * a C. Natural: a 5.^a Perfeita de C. a G.: a 5.^a Superflua de C. a G. *.

Perg. VII. Por que a 6.^a admite ser Menor, Maior, Superflua, ou Diminuta? *Resp.* Porque a Menor incluye tres Tonos, e dous Semitonos Maiores: a Maior quatro Tonos, e hum Semitono Maior: a Superflua tres Tonos, hum Semitono Maior, e mais o Intervallo de 13. Comas, ou considerando * em F. cinco Tonos: esta 6.^a Superflua tem mais do que a Maior hum Semitono

me-

menor, e menos hum Coma sómentê do que a 7.^a menor: a 6.^a Diminuta he composta de tres Semitonos Maiores entremeados de dous Tonos. A 6.^a Menor he v. g. de A. a F.: a 6.^a Maior de C. a A.: a 6.^a Superflua de B. b. a G. *: a 6.^a Diminuta de G. * a E. b.

Perg. VIII. Por que a 7.^a pôde ser Maior, Menor, ou Diminuta? *Resp.* Porque a Maior contém cinco Tonos, e hum Semitono Maior: a Menor quatro Tonos, e dous Semitonos Maiores: a Diminuta tres Tonos, e tres Semitonos Maiores: esta 7.^a Diminuta tem mais hum Coma só do que a 6.^a Maior, e menos quatro Comas do que a 7.^a Menor. A 7.^a Maior he v. g. de C. a B.: a 7.^a Menor de C. a B. b.: a 7.^a Diminuta de C. * a B. b.

Perg. IX. Por que a 8.^a admite ser tambem considerada só de tres modos, isto he, Perfeita, Superflua, ou Diminuta? *Resp.* Porque a Perfeita he de cinco Tonos, e dous Semitonos Maiores: a Superflua, e a Diminuta raríssima vez se encontra na Musica; mas não se conta na Harmonia: a Superflua tem mais hum

hum Semitono menor pela parte superior, e a Diminuta hum Semitono menos pela parte inferior do que a 8.^a Perfeita. A 8.^a Perfeita he de C. a C. : a 8.^a Superflua de C. Natural a C. \times : a 8.^a Diminuta de C. \times a C. Natural.

Perg. X. Por que a 9.^a se attende Menor, Maior, ou Superflua? *Resp.* Porque a Menor forma-se de cinco Tonos, e tres Semitonos: a Maior he de seis Tonos, e dous Semitonos: a Superflua contém seis Tonos, e tres Semitonos, que são na Pratica cinco Tonos, dous Semitonos Maiores, e o Intervallo extraordinario de 13. Comas. A 9.^a Menor he de C. a D. b.: a 9.^a Maior de C. a D. Natural: a 9.^a Superflua de C. a D. \times .

Perg. XI. Por que não ha 2.^a Diminuta, nem póde haver 7.^a Superflua? *Resp.* He porque não se podem dar estas Especies dentro daquelles Signos, que as devem representar, pois sabendo delles, já não se avalião por 7.^a Superflua, nem 2.^a Diminuta.

Perg. XII. Por que não podem ser absolutamente todas as Especies Maiores,

res, Menores, Superfluas, ou Diminutas? *Resp.* He pela mesma causa; porque a que for Maior, ou Superflua, Menor, ou Diminuta, não deve fahir do mesmo Signo, para formar propriamente qualquer das Especies ditas: pelo que a 2.^a ou 9.^a só admite ser Menor, Maior, ou Superflua, mas não Diminuta: a 7.^a ha de ser Maior, Menor, ou Diminuta, e não Superflua: a 3.^a, e a 6.^a podem ser geralmente Maiores, Menores, Superfluas, ou Diminutas. As Perfeitas, deixando de o ser, passam a Diminutas, ou Superfluas: ellas nunca devem chamar-se Maiores, ou Menores, como as Imperfeitas, ou Falsas.

E X A M E XLVI.

Concernente á mesma precedente materia.

Perg. **P**Or que não deve dizer-se na I. Pratica que a 2.^a Superflua se compõe de hum Tono, e hum Semi-tono menor? *Resp.* Porque he fazer menção de dous Movimentos, quando

a dita 2.^a he feita n'um só ; mas ella contém hum Intervallo maior que o de 2.^a Maior, e por isso he Superflua.

Perg. II. Por que tambem não ha de insinuar-se que a 3.^a Superflua contém dous Tonos, e hum Semitono menor? *Resp.* Pela mesma razão da 2.^a Superflua ; porque para se explicar na Practica a dita 3.^a, deve-se dizer que he formada de hum Tono, e de outro Intervallo extraordinario de 13. Comas ; pois ainda que se faça de Salto, não se considera nella mais, do que os dous Intervallos de que deve constar como 3.^a praticamente, por ser assim Incomposta n'um só Movimento.

Perg. III. Por que não se póde usar da 3.^a Diminuta com o Baixo? *Resp.* Porque he insoffrivel ao ouvido ; e ainda que parece 3.^a, ella não he Harmonica, porque se fórma de dous Semitonos Maiores, que são dez Comas, tendo mais huma do que o Tono Maior Sésquioctavo, que he de nove ; porém encontra-se no Intervallo que faz a 6.^a Superflua com a 8.^a entre as Partes particulares.

Pèrg.

Perg. IV. Por que a 7.^a Diminuta não he tão Dissonante, como a 7.^a Maior, ou menor? *Resp.* He porque está mais chegada á Consonancia da 6.^a, do que as outras 7.^{as}: ella tem menos quatro Comas do que a 7.^a menor, e mais humma sómente do que a 6.^a Maior; e como está mais perto da Consonante, que da Dissonante, essa he a causa, por que a 7.^a Diminuta he menos Dissonante do que a 7.^a Maior, ou menor: e até mesmo a cabal razão, por que a 7.^a menor, e a Diminuta são as que mais vezes se ouvem de chefe na Harmonia.

Perg. V. Por que a 7.^a entre todas as Dissonantes he a mais frequentada? *Resp.* Porque he de tres qualidades, e serve de outros tantos modos de Esppecies na Composição; como assim: 7.^a Maior: 7.^a Menor; e 7.^a Diminuta. Ellas todas em Ligadura não tem alguma differença para o seu uso. A que he propriamente 7.^a Maior he aquella, que para chegar á 8.^a lhe falta só hum Semitono Maior: a que he 7.^a Menor, falta-lhe hum Tono: e a que he 7.^a Diminuta, falta-lhe hum Tono, e Semitono

pa-

para tambem chegar á dita 8.^a Ellas todas ou são Naturaes , como v. g. a 7.^a Maior que ha de F. a E. ; e nesta vê-se o Semitono Maior que vai para o F. Immediato : ou são Accidentaes , como v. g. de G. a F. \sharp ; e daqui o Semitono ao G. superior , &c. Nos Tons de bb. ha as 7.^{as} Maiores , v. g. de B. b. a A. ; e daqui se vê o Semitono Maior ao B. b. Immediato , &c. As 7.^{as} Menores Naturaes são v. g. de G. a F. ; e daqui ha o Tono que vai para o G. superior , &c. As 7.^{as} Menores Accidentaes são v. g. de F. a E. b. ; e daqui ha o Tono que vai para o F. Immediato , &c. As 7.^{as} Diminutas são v. g. de G. \flat a F. Natural ; e daqui ha o Tono , e Semitono para o G. \flat Immediato , &c. Todas estas qualidades de Especies se denominão 7.^{as} , por serem compostas de sete Cordas de hum a outro extremo. No que se entende o dito Semitono Maior , o Tono , o Tono , e Semitono no Intervallo que ha para o Signo superior Immediato.

Perg. VI. Por que de ordinario tem as Especies Maiores , ou Superfluas o seu Transito subindo , e as Menores , ou Di-

Diminutas descendo, e como isto se entende? *Resp.* He porque as Maiores estão appetecendo no ouvido o subir, como a 3.^a Maior para a 8.^a: a 4.^a de Tritono para a 6.^a: a 6.^a Maior, ou Superflua; e a 7.^a Maior para a mesma 8.^a As Menores, ou Diminutas também desejão descer, como a 3.^a menor para o Unísono, ou 8.^a: a 4.^a Diminuta para a 3.^a: a 5.^a Falsa para a 3.^a: a 6.^a menor parece a 5.^a: e a 7.^a menor, ou Diminuta para a 6.^a, ou para a 5.^a Perfeita. As Especies que podem ser Maiores, ou Menores são a 2.^a, 3.^a, 6.^a, 7.^a, e 9.^a As que tem possibilidade de serem Diminutas, a 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a, e 7.^a E as que se podem fazer Superfluas, a 2.^a; 3.^a, 4.^a, 5.^a, e 6.^a Note-se, a 4.^a, e a 5.^a Perfeitas não podem ser Menores, nem Maiores, mas sim Superfluas, ou Diminutas. A 2.^a não póde ser Diminuta, nem a 7.^a Superflua.

Perg. VII. Por que se convertem as Especies Maiores em Menores, ou Diminutas; ou também de Menores em Maiores, ou Superfluas? *Resp.* Para a precisa variedade das Modulações, o
que

que se faz assignando Repentino algum dos Accidentes *, b., ou ♯ adequadamente para esse fim, segundo convem a qualquer Modulação.

Perg. VIII. Por que se dizem Especies Superfluas, ou Diminutas? *Resp.* He porque as Especies Superfluas a respeito das Maiores, são crescidas na parte superior da Harmonia de hum Semitono menor com ♯, ou *, conforme o pede a Circulação do Tom: e as Diminutas, alteradas pela parte inferior na Corda do Unifono de hum Semitono menor com *, b., ou ♯, segundo o Tom.

• *Perg. IX.* Por que se mudão as Especies Maiores em Menores, ou Diminutas, assignando-se b. na parte superior, ou * na inferior? *Resp.* He porque se diminue hum Semitono menor na parte superior com o b., ou se altera a parte inferior com o *; e assim diminue-se a Especie, passando de Maior a Menor, e de Menor a Diminuta.

Perg. X. Por que passão as Especies Menores a ser Maiores, ou Superfluas,

fluas, pondo * na parte superior, ou b. na parte inferior? *Resp.* He porque se accrescenta hum Semitono menor pela parte superior com o *, ou se abate hum Semitono menor na parte inferior com o b., e assim augmenta-se a Especie, passando de Menor a Maior, e de Maior a Superflua.

. *Perg. XI.* Por que regulamos na Pratica as Especies Superfluas, ou Diminutas com generalidade para o seu uso, como as Maiores, ou Menores, quer sejam da Classe das Imperfeitas, ou das Dissonantes? *Resp.* He porque ellas de qualquer sorte sempre se contemplão Dissonantes, ou Imperfeitas: não assim as que se appellidão Perfeitas, que sendo Superfluas, ou Diminutas, hão de ser tratadas como Falsas.

EXAME XLVII.

De alguns Termos, Vocabulos, e Synonimos privativos da Musica conformes ao uso Moderno, e Antigo, com os quaes ainda hoje se entende a mesma Musica.

Perg. **P**Or que alguns Professores, I. menos applicados, abrindo os Livros, que tratão da Musica Theorica, e Pratica, elles pouco, ou nada entendem do que está escrito? *Resp.* He pela falta de lição que ha dos mesmos Livros. A Musica, tanto Moderna, como Antiga, sempre se explica pelos seus Termos privativos geralmente em todas as Nações: a falta da verdadeira intelligencia delles, e dos Synonimos, que valem o mesmo, he causa desse lamentavel embarço que tanto impede a percepção do que se acha escrito desta nobilissima Sciencia.

Perg. II. Por que não tem dado algum soccorro a esta precisão os Escritores Modernos? *Resp.* Talvez seja por conhecerem o muito desprezo que
fa-

fazem da sua mesma precisão os que ignorão mais : no que se vê tratarem com tanta impropriedade qualquer materia da Musica, que padece confusão, e não menos se lastima o intelligente, compadecido do notavel embarço com que elles fallão, não entendendo, nem usando daquelles precisos Termos, que são proprios da mesma Arte, que exercitão, e dos quaes se valem todos os Professores Sabios.

Perg. III. Por que são tão diversos os Nomes, que nos servem de Synonymos a huma propria cousa? *Resp.* He pela diversidade dos Escritores de diferentes Nações, que tratão desta nobre Sciencia: razão, por que muitas vezes se nomeia o mesmo differentemente com diversos Vocabulos: no que he tão preciso dar luz clara aos que são nesta materia menos instruidos, que me proponho mostrar-lhes hum breve Catalogo de alguns Termos necessarios, que todos devem saber, e não ignorar totalmente. Notem-se.

Figura, Ponto, ou Nota, dá a entender o mesmo.

S

Cla-

. Clave, ou Chave, tudo he hum.

. Bquadro, Bquadrado, ou Bê duro, he a propria cousa.

bmol, bê redondo, ou bmolle, entende-se pelo meſmo.

Suſtenido, ou Dieſis Chromatico, he huma couſa meſma.

Gráo, Intervallo, Diſtancia, ou Tranſito, he huma propria couſa.

Salto, ou Sbalzo, he tudo hum.

Gradatim, de Grado, Immediato, ou Conſecutivo, deuota o meſmo.

Figura expreſſa, ou Cantavel, não differe no ſentido.

Paufa, Figura Obmiſſa, Tacita, ou Muda, não ſão differentes couſas.

Paufar, ou aſſignar Paufa, dá a meſma noção.

. Mutanças, Permutações, ou Translações expreſſas, poſitivas, e reaes, ſão Synonimos.

Mutança Tacita, Conſiderada, Suppoſta, ou Virtual, explica o meſmo.

. Ligadura, Prição, ou Synaleſa, não differe da meſma couſa.

Syncopa, Syncopa, ou Contratempo, diz o meſmo.

Caldeirão , Nota Coroada , Signal de suspender o Compaslo , ou Fermáta , não tem diverso significado.

Letras Gregorianas , Letras da Musica , ou Siguos , toma-se pelo mesmo.

Subindo , ou ás direitas , faz o mesmo sentido.

Descendo , ou ás avéssias , não he diversa cousa.

Linhas , Lignes , Lineas , ou Rischias , denota o mesmo.

Espaços , ou Claros , tem a mesma applicação.

Vozes , Nomes , ou Syllabas , não são differentes cousas.

Sexquiáltera , quando se mostra com o numero 3. , ou 6. por cima das Notas , explica a mesma Proporção.

Cantoria Natural , ou de \natural , e N. , tem a mesma intelligencia.

Fá , e *mí* certo , ou sempre *mí* , e *fá* , tudo he hum.

Cantoria Natural , ou Diatonica , explica o mesmo.

Tom Natural , ou Diatonico , he huma cousa mesma.

Cantorias Accidentaes, ou Chromaticas, he a mesma cousa.

Tons de **, ou do Genero Chromatico duro, explica o mesmo.

Tons de bb., ou do Genero Chromatico molle, dá a mesma intelligencia.

Afinar, ou Entoar, diz o mesmo.
Desafinar, ou Desentoar, não differe no sentido.

Ler, ou Rezar os Nomes da Solfa, toma-se pelo mesmo.

Subir, ou Elevar a Voz, tudo he hum.

Descer, ou Deprimir a Voz, explica o mesmo.

Nome, que não he Confinante, Nome Extraordinario, ou Mutança Extraordinaria, dá a entender a mesma cousa.

Menon, ou b. Accidental, entende-se pelo mesmo.

Accidencias, ou Escarcеjos ácerca do *, ou † repentino em dó, fól, ou ré, faz o mesmo sentido.

Solfejar, ou Cantar a Solfa, declara o mesmo.

Vocalejar, ou Entoar os Intervallos da

da Musica pelas Vogaes á , é , ó , sem pronunciar os Nomes , he tudo hum.

Vozes Accidentaes , Divisão de Tonos , Accidencias , ou Conjunctas , he o mesmo.

Passagem Veloz , ou Voláta , toma-se pelo mesmo.

Trillo , Trinado , Granido , ou Trinar , não deixão de ser Synonimos.

Apojo , ou Apoggio , Apoggiatura , ou Apojatura , tem a propria intelligencia.

Canto de Estante , ou de Fastiçol , declara o mesmo.

Clausula , ou Cadencia , dá a entender a mesma cousa.

Risca , que divide os Compassos , ou Pausa divisiva , significa o mesmo.

Prizão da Partitura , Laço , ou Colchete , tudo he hum.

Pausas Geraes , ou Sinal de acabar a Obra , não he diversa cousa.

Alfeguo , ou Sinal de diversas repetições , he a mesma cousa.

Cantoria , ou Cantilena , diz o mesmo.

Valor , ou Valia , tem-se pela mesma cousa.

Esperar, ou Contar Compassos, tem a propria intelligencia.

Fermo, Sustentado, ou Tenute, explica o mesmo.

Capricho, Perludio, Fantazia, ou Cadencia Láta ad libitum, dá a mesma noção.

Florear, Diminuir, Reveltir, ou Glorzar, não varea no sentido.

Tanger, ou Tocar, declara o mesmo.

Tempo Binario, Tempo Partido, ou de Capella, diz a mesma cousa.

Compasso Quaternario, ou Ordinario, he huma cousa mesma.

Tempo Duodupla, ou Duodena, quer dizer o mesmo.

Tempo, ou Compasso, tomão os Praticos pelo mesmo.

Fazer o Compasso, lançar o Compasso, ou bater o Compasso, não faz diverso entendimento.

Suster o pezo do Tempo, conservar o Tempo, ou segurar o Tempo, faz o mesmo sentido.

Atravessar, ou errar o Compasso, explica o mesmo.

Canto, Suprano, Cantus, Tiple, Supe-

perius, Voz Aguda, ou Discantus, tudo he hum na Pratica.

Alto, Altus, Voz acuta, ou contra Tenor acutus, he a mesma Parte do Contralto.

Tenor, Tenore, ou Voz principalis, tem-se pelo mesmo.

Baixo, Contratenor gravis, ou Baritono, entendem alguns pelo mesmo; mas Baritono propriamente, he huma quinta Parte entre o Tenor, e o Baixo, e esta he a sua verdadeira intelligencia.

Voz do Cheio, Repiano, ou Parte, que não canta a Solo, diz o mesmo.

Parte de Concerto, ou que diz os Solos, he a mesma coisa.

Cantoria a duas Vozes, Cantar em Consonancia, Cantar Symphone, ou Symphonizar, he o mesmo que cantar a Duo.

A Tres, Trio, Tercio, ou Terceto, dá a entender o mesmo.

Quartetto, ou só quatro Vozes, em Concerto, he o mesmo.

Violon, Rabecão pequeno, ou Violoncello, são Synonimos.

Fi-

Figolon, Rabecão grande, Contrebasso ou Contrabaixo, não he diversa cousa.

Violino, ou Rabeca, tudo he hum.

Violeta, ou Viola, he o mesmo.

Cravo, Clavicordio, Cembalo, Clavessin, he o mesmo Instrumento.

Trompa, Trombe, ou Córno di caccia, he o mesmo.

Clarim, Trombe-lungha, ou Trompeta, não he differente cousa.

Transportar, ou Transmutar, dá a mesma noção.

Musica Harmonica Instrumental, Musica Compassada, Musica Metrica, Musica Rythmica, Musica Multiforme, ou Canto Mensural, Canto Figurado, Canto Variavel, e Canto de Orgão, tudo se entende praticamente pelo mesmo.

Musica Luctuosa, Triste, ou Patetica, diz a mesma cousa.

Musica Alegre, Juvial, ou Brilhante, explica o mesmo.

Contraponto, Contrafonido, Contravoz, nota Contranota, ou principios da Composição, entende-se pelo mesmo.

Composição, ou Compostura, não he diversa cousa.

Con-

Contraponto Solto , Igual, ou Simples, tem o proprio entendimento.

Contraponto Diminuido, Composto; ou de Concerto, não differe do mesmo.

Primeira parte da Ligadura , Prevenir, ou Preparar, vale a mesma cousa.

Segunda parte da Ligadura , Ligar, ou Padecer, explica o mesmo.

Terceira parte da Ligadura, Desempenho , Sahida , Desculpa , Desligar; Resolver, ou Resolução, faz o mesmo sentido.

Passo, Motivo, Intento, ou Thema, são Synonimos.

Remêdo, ou Imitação; entende-se pelo mesmo.

Mestre de Capella , Componedor, Compositor, ou Sitrapheo, vale o mesmo.

Meloqueo , ou Musico Perfeito, diz a mesma cousa.

Contrapontista , ou Contrapontante; dá a mesma noção.

Grade, ou Partitura , tem o mesmo significado.

Discipulo , Estudante, ou Escolar, faz hum proprio sentido.

Tras-

Trasladar, ou Copiar, diz o mesmo.

Cópia, ou Traslado, he huma propria cousa.

. Original, ou primeira Partitura, he huma cousa mesma.

. Copista, ou Copiador, significa o mesmo.

EXAME XLVIII.

*Que segue o proprio assumpto acerca
dos Antigos, sobre os mesmos dif-
ferentes Termos, Vocabulos,
e Synonimos.*

Perg. Por que ainda se praticão os

I. **P** muitos Termos proprios Antigos com que a Musica se explica?

Resp. He porque ella vai conservando sempre todos aquelles vocabulos, que comprehendem geralmente esta discretissima Sciencia, assim os que são Activos, como Inspectivos. Notem-se.

Tempo Perfeito, Circulo Completo, ou Circulo Inteiro, não he diversa cousa.

Tempo Imperfeito, Semicirculo, Compasso menor, Compassete, Compas-

passinho , Compasso á Semibreve , ou Compasso Commun , he o mesmo , e se lança de duas partes como Binario.

Tempo Imperfeito de permeio , Semicirculo Virgular , ou Compasso Largo , he o mesmo : elle tem o pezo do nosso Quaternario , mas faz-se de duas partes sómente.

Tempo , Compasso , Vestigio Indicial , explica o mesmo.

Batere , baixar a mão , Contractio , Thesis , ou Sístole , diz o mesmo , e he das duas partes do Compasso Binario , a que dá na parte inferior.

Alçar , Elevatio , Arsis , ou Diástole , diz o mesmo , e he o levantar da mão á parte do ar , ou superior.

Compasso , Misura , Bâututa , Pauso , Tempo , ou Tempo Sonoro , diz o mesmo.

Movimentos , ou Repercussões , he a mesma cousa.

Pertencentes , ou Expectantes , dá a mesma noção.

Som , ou Sonido , explica o mesmo.

Unisono , ou União de dous Sons
iguaes

iguaes no proprio tom , confirma o mesmo.

Univoque, ou Compostas da 8.^a, en-
ferra o mesmo sentido.

Symphonia, ou Consonancia, tem o
proprio significado.

Consonancias, ou Consonantes, não
he differente cousa.

Dissonancias, ou Dissonantes, diz o
mesmo.

Dissonante, ou Falsa, dá a mesma
noção.

Homogeneos, ou Similhantes, dá a
mesma intelligencia.

Cantar pelo Unifono, ou Profchor-
da, he a mesma cousa.

Cantar a duas Vozes em Consonan-
cia, ou Symphonizar, he o mesmo; mas
Tocar dous Instrumentos em Unifonos,
chama-se Sympathiar.

Unifono, Unifonus, Consonancia
Æqua, Profchorda, ou Phtongo, he
humna cousa mesma; e isto he quando
duas, ou mais Vozes cantão o mesmo,
ou os Instrumentos tocão Unifonal-
mente.

Ponto, ou Tono Menor, Tono Per-
fei-

feito, Tono Sésquinono, ou 2.^a Maior; são Synonimos.

Ponto, ou Tono Maior, Tono Perfeitissimo, Tono Sésquioctavo, ou 2.^a maxima, he a mesma Distancia.

Meio Ponto Maior, Hemitonio Maior, Semitono Maior, Diesis Diatonico, Semitono Cantavel, Apotome, 2.^a menor, maior parte do Tono, ou Semitono Antigo, quer dizer o mesmo, e he a Distancia de 5. Comas de *mi* a *fa*, v. g. de B. para C.

Meio Ponto menor, Hemitonio menor, Semitono menor, Semitono incantavel, lima, 2.^a minima, menor parte do Tono, Semitono Chromatico, Semitono Moderno, tudo são Synonimos, e he o Intervallo de 4. Comas, v. g. do *fa* Natural de F. ao *fa* * do mesmo Signo.

3.^a Menor, Semiditono, Trihemitonio menor, Consonancia Sexquiquinta, ou 3.^a Chromatica, diz o mesmo, e he a 3.^a Composta de Tono, e Semitono.

3.^a Maior, Ditono, Trihemitonio Maior, Consonancia Sésquiquarta, ou

3.^a Enharmonica, diz a mesma coisa, e he a 3.^a composta de dous Tonos.

- Tritonus, Tritono, Semidiatheffaron, 4.^a de tres Tonos, 4.^a Superflua, ou 4.^a Dissonante, he o mesmo.

4.^a Perfeita, Diatheffaron, Tetrachordo, Sésquitercia, numero Epitrito, minima Consonancia, primeira Symphonia, ou primeira Harmonia, he o mesmo.

5.^a Superflua, Tetratonon, ou 5.^a Excessiva, he o mesmo.

5.^a Falsa, Diminuta, Dissonante, Semidiapente, ou Syndiapente, he o mesmo intervalo.

5.^a Perfeita, Diapente, Sésquialtera, Pentachordo, ou numero Hemiolio, diz o mesmo: advertindo, que encontrando-se escrito Epi-Diapente, se ha de entender 5.^a assima, e Sub-Diapente, 5.^a abaixo. O mesmo se deve observar ácerca de todas as mais cordas, quando forem compostas com Epi, ou Sub; o que muitas vezes se encontra na Musica de Estante, e concernente aos Canones, ou Fugas dos Antigos.

6.^a Maior, Exachordo, ou Tono Cum-Diapente, diz a mesma coisa: tambem
se

se encontra Semitono Cum-Diapente ,
que he a 6.^a Menor.

7.^a Maior , Eptachordo , ou Ditonus
Cum-Diapente , he o mesmo : tambem se
achará Semiditonus Cum-Diapente , que
he a 7.^a menor.

8.^a , Diapason , Diatheffaron Cum-Dia-
pente , ou ás avéffas , Diapente Cum-Dia-
theffaron , numero Duplo , Dupla , Æqui-
sonancia , Unisonancia , Prima Conso-
nancia , Tertia Symphonia , Gaza , Ma-
ter consonantiarum , ou Regina conso-
nantiarum , he a mesma cousa.

Dozena , Diapason Cum-Diapente ,
Tripla , ou numero Triplo , he o mesmo.

Quinzena , Quadrupla , ou numero
Quadruplo , Bisdiapason , ou Disdiapa-
son , Constitucio maxima , ou Systema
maximo , he o mesmo.

Tons , Tropos , Modos , Harmonias ,
Systemas , e Constituições inteiras , tu-
do he huma cousa.

Divisão de Tonos , Accidencias , ou
Conjunctas , he o mesmo.

Tacet , silet , obmutuit , requiescit , dor-
mit , ægrotat , in lacum , cecidit , pausat ,
usquè in finem , abscondit se , mortuus
est ;

est: ou n'outras fórmulas, que declarem o mesmo, são humas Rubricas, que se escrevem na Parte que deixa de Cantar algum Verso por ser a menos Vozes, do que he a mais Composição. Todas estas Rubricas se encontram n'algumas Obras Antigas, e ainda mesmo podem-se escrever nas Modernas.

Emmele, Noecmele, boa Sonoridade, ou Consonancia, he o mesmo.

Eemele, Noemmele, Falsa triste Sonoridade, ou Dissonancia, que não entra nos Intervallos Diatonicos, como he o Diesis Enharmonico, não differe da mesma cousa.

A'cerca das Consonantes, e Dissonantes denominavão os Filarmonicos Antigos as Especies desta sorte: ao Unisono, Unisones: á Consonancia Perfeita da 2.^a, Equisones: ás da 4.^a e 5.^a Justas, Consones: ás Imperfeitas, Emmelas: e ás Dissonantes, Ecmelas, Exmelas, ou Disones.

Os Musicos Francezes chamão á 1.^a do Tom, Tonica: á 3.^a, Mediante, e á 5.^a, Dominante.

Em fim, não será de pouca utilidade
ao

ao diligente, e applicado Professor, que se der á verdadeira intelligencia dos Livros, a erudição destas noticias, porque com ellas entenderá melhor os Autores Claslicos.

Em conclusão: Por que he geralmente este Exame Instructivo de huma conhecida utilidade, assim para os Examinados, como até mesmo para alguns Examinantes? *Resp.* He porque elle póde servir para todos de grande soccorro ácerca do mais interessante sobre a Musica Multiforme, Metrica, e Rythmica.

F I M.

T



INDICE

Das materias interessantes , e mais assumptos que contém este Exame Instructivo da Musica.

EXAME I.

Sobre a divisão, definição, e intelligencia da Musica: e dos Termos proprios com que ella se entende, distingue, e subdivide. Pag. 1.

EXAME II. Dos primeiros Elementos da Musica acerca das Linhas, e das Claves. p. 8.

EXAME III. Sobre as mesmas Claves: e das quatro, ou seis qualidades de Vozes, ou Partes, que servem na Musica geralmente. p. 16.

EXAME IV. Acerca das sete Letras, ou Signos, e das seis Vozes da Musica. p. 27.

EXAME V. Acerca das Deducções, Propriedades, e Cantorias. p. 34.

EXAME VI. Concernente ds Figuras, e Pausas. p. 36.

EXAME VII. Que averigua assim os Tempos, como os Compassos. p. 39.

Ex-

INDICE.

EXAME VIII. *Que apura a intelligencia da Sésquiáltera, do Pontinho de Augmentação, da Ligadura, e da Syncopa, ou Syncope.* p. 42.

EXAME IX. *Acerca das tres Ordens, Grave, Aguda, e Sobre Aguda, que pertencem ás Vozes: e das mais que se encerrão na extensão do Cravo de sinco 8.^{as}* p. 45.

EXAME X. *Concernente ao Solfejo, aos Accidentes, ds Mutanças, e ao infallivel Systema dos dous Nomes certos fá, e mi, em todas as Cantorias disjunctivas.* p. 47.

EXAME XI. *Sobre a propria Doutrina verdadeira do mesmo Systema.* p. 52.

EXAME XII. *Sobre a diversidade do Escarcejo, e da nenhuma precisão das semelhanças de Claves.* p. 56.

EXAME XIII. *Que apura a opposição, e diversa natureza dos tres Accidentes *, b., e c., e até mesmo o Nome extraordinario.* p. 59.

EXAME XIV. *Sobre a intelligencia, e definição do Contraponto: e de outros Termos proprios, e precisos a diversos assumptos.* p. 63.

EXA-

INDICE.

- EXAME XXXVI. *Que insiste no mesmo ponto.* p. 187.
- EXAME XXXVII. *Que vai apurando a mesma materia.* p. 192.
- EXAME XXXVIII. *Que apura o mesmo ponto das Especies da Composição.* p. 199.
- EXAME XXXIX. *Que pugna sobre as Especies da mesma Composição.* p. 204.
- EXAME XL. *Sobre o mesmo ponto das Especies da Harmonia , segundo os Modernos.* p. 211.
- EXAME XLI. *Acerca de alguns avisos, e reflexões muito importantes para o melhor acerto, e bom effeito da Musica.* p. 219.
- EXAME. XLII. *Acerca da melhor , e menos boa qualidade das Especies ; e de outras cousas instructivas , e interessantes ao Compositor.* p. 232.
- EXAME XLIII. *Sobre diversas materias da Pratica , e não menos Instrucção Theorica.* p. 241.
- EXAME XLIV. *Acerca de outros diversos assumptos.* p. 252.
- EXAME XLV. *Sobre a verdadeira Theorica , e Pratica dos Intervallos de*
to-

INDICE

todas as Especies Perfeitas, Imperfeitas, e Dissonantes, que servem na Musica, segundo ellas podem ser Maiores, Menores, Superfluas, ou Diminutas. p. 259.

EXAME XLVI. *Concernente á mesma precedente materia.* p. 265.

EXAME XLVII. *De alguns Termos, Vocabulos, e Synonimos privativos da Musica conformes ao uso Moderno, e Antigo, com os quaes ainda hoje se entende a mesma Musica.* p. 272.

EXAME XLVIII. *Que segue o proprio assumpto ácerca dos Antigos, sobre os mesmos differentes Termos, Vocabulos, e Synonimos.* p. 282.

INDICE.

- EXAME XV. *Sobre os primeiros Elementos das Especies Consonantes, e Dissonantes, que são parciaes do Contraponto, e da Composição.* p. 69.
- EXAME XVI. *Acerca dos Movimentos, ou Motos: e da diversidade de contar as Especies nos Contrapontos sobre Baixo, e sobre Tiple.* p. 74.
- EXAME XVII. *Sobre as Regras mais essenciaes do Contraponto.* p. 82.
- EXAME XVIII. *Sobre o mesmo assumpto precedente.* p. 87.
- EXAME XIX. *Sobre o mesmo assumpto do Contraponto Simples, e de Concerto a Duo, a Tres, e a mais Vozes.* p. 92.
- EXAME XX. *Sobre o mesmo ponto, ou assumpto.* p. 99.
- EXAME XXI. *Acerca da materia anteccedente.* p. 102.
- EXAME XXII. *Acerca da Composição sobre as duas 5.^{as}, ou duas 8.^{as}* p. 106.
- EXAME XXIII. *Sobre as Clausulas, ou Cadencias.* p. 110.
- EXAME XXIV. *Acerca da 4.^a que he Consonante, e Perfeita.* p. 114.
- EXAME XXV. *Acerca das Especies*
 **
 1 al-

INDICE.

- Falsas em Ligadura, e das suas precisas condições.* p. 119.
- EXAME XXVI. *Que apura o mesmo assumpto antecedente.* p. 124.
- EXAME XXVII. *Acerca do ponto antecedente das Ligaduras.* p. 127.
- EXAME XXVIII. *Que apura o proprio assumpto das Ligaduras, e até mesmo entre as Partes particulares.* p. 135.
- EXAME XXIX. *Acerca de outras mais circumstancias das mesmas Ligaduras.* p. 143.
- EXAME XXX. *Que apura mais a materia das Especies Falsas em Ligadura.* p. 149.
- EXAME XXXI. *Acerca das Fugas, e das Imitações.* p. 154.
- EXAME XXXII. *Sobre a Compostura, ou Composição; e dos seus Preceitos Legaes, e Arbitrarios.* p. 161.
- EXAME XXXVIII. *Sobre o mesmo assumpto da Composição.* p. 168.
- EXAME XXXIV. *Acerca da noticia, e melhor uso das Especies da Composição.* p. 177.
- EXAME XXXV. *Concernente ao mesmo assumpto.* p. 182.
- EXA-

E R R A T A S.

Além de outros alguns defeitos que se vem na offigura incorrecta de huma, em outra das Especies, 2.^a, 3.^a, 4.^a, 5.^a, &c. em que o a pequeno, com que se denotão todas, correio na preença, ou abaixo, ou para cima da sua precisa justificação.

Erratas.

Emendas.

Pag. 35 na 7. regr.	
ora a outra;	ora a outra,
Pag. 36 na 2. regr.	
fômente	fômente,
Pag. 68 Perg. XVII. na 3. regr.	
dizemos que,	dizemos, que
Pag. 94 Perg. IV. na 6. regr.	
a ouvido	ao ouvido
Pag. 98 Perg. XV. na 5. regr.	
e a Voz outra	e a outra Voz
Pag. 108 Perg. IV. na 7. regr.	
Signo;	Signo,
Pag. 158. Perg. X. na 5. regr.	
Movimentos	Movimentos,
Pag. 188 na regr. 9.	
Variar as Vozes	variare as mesmas Vozes
Pag. 227 Perg. XII. na 4. regr.	
aos Accentos	aos Versos
Pag. 230. na regr. 13.	
sciente,	sciente
Pag. 238 Perg. XXII. na 3. regr.	
conferente	concernente
Pag. 255. na 18 regr.	
Equisonancia	Æquisonancia



